This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

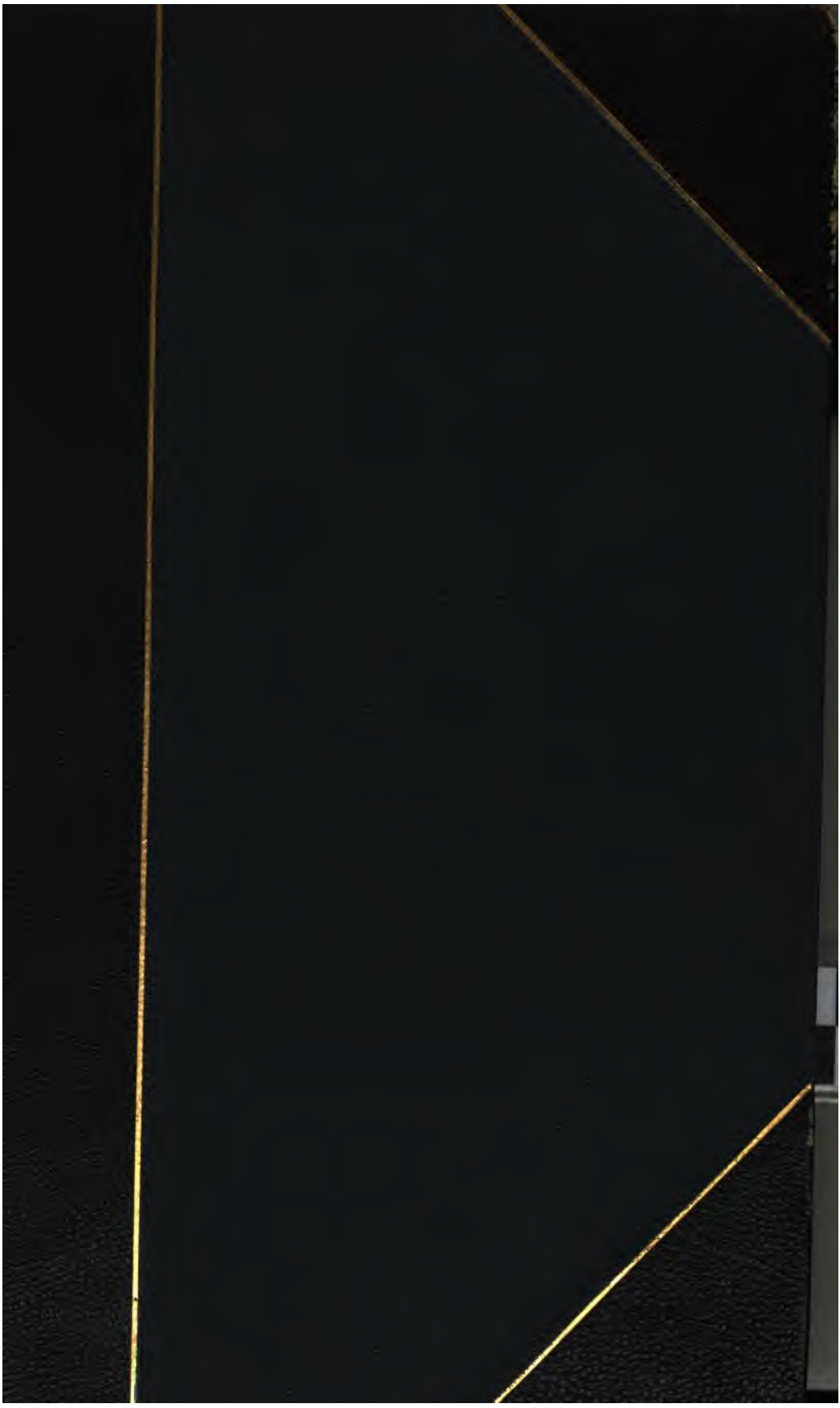
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



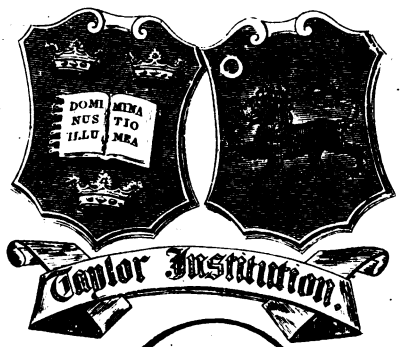
~~44 K 16~~
OS. 16 b. 14

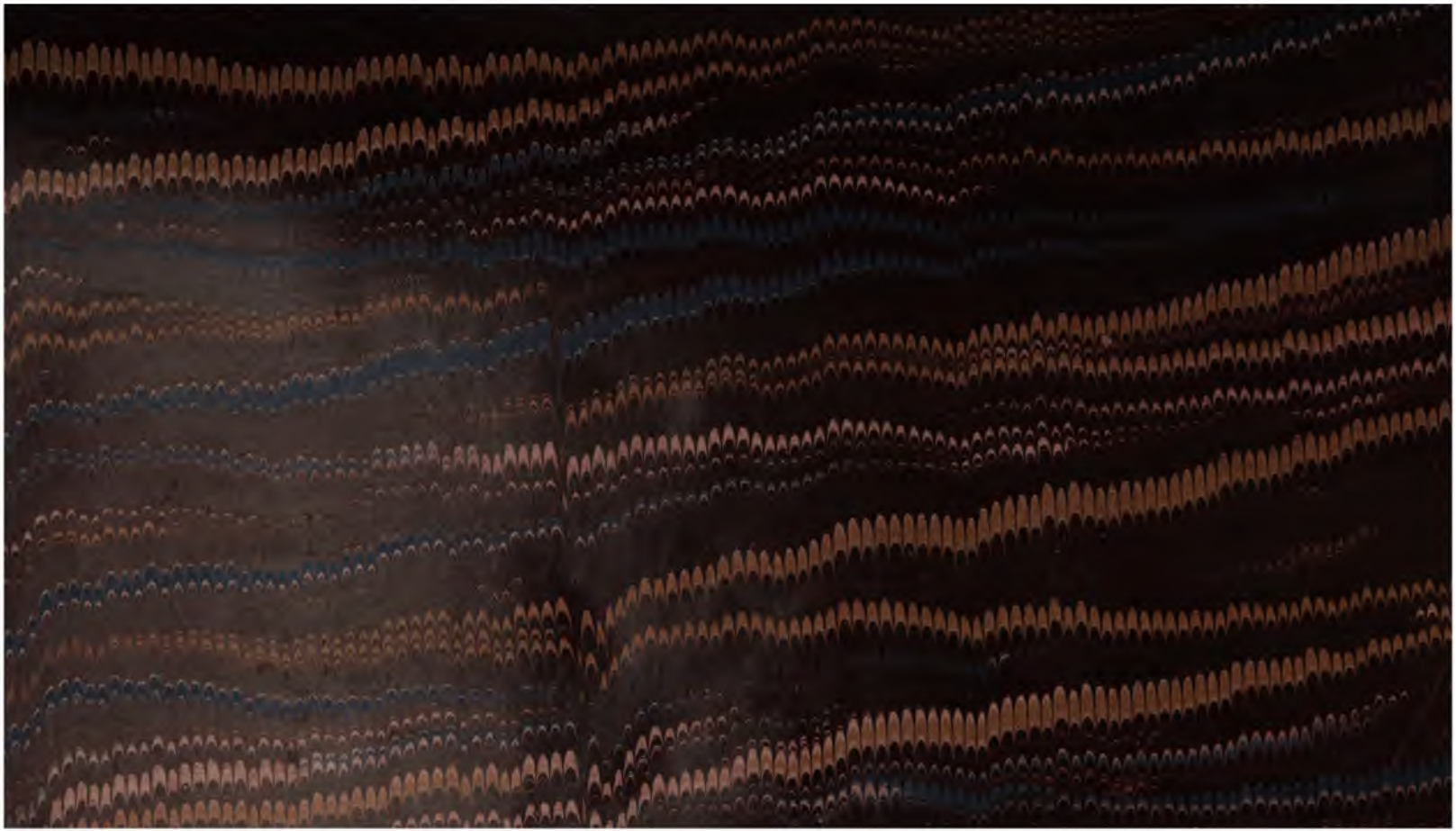
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

Taylor Institution.

M
1895

Rm 6A





# Oper und Drama.

# Oper und Drama.

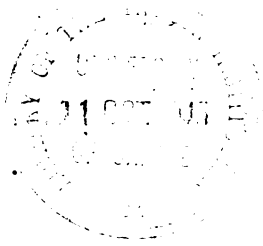
Von

Richard Wagner.

Zweite, durchgesehene Auflage.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1869

44 k 14



Herrn

# Constantin Frantz

freundschaftlichst gewidmet.

# Vorwort zur zweiten Auflage.

An **Conſtantin Frantz.**

Um dieſelbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von Ihnen in ſo erfreulicher Weiſe Ihren von der Lectüre dieſes meines Buches empfangenen Eindruck mir mittheilte, erfuhr ich, daß die erſte Auflage deſſelben bereits ſeit einiger Zeit vergriffen ſei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich ſtarker Vorrath von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des in den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Intereſſes an einer ſchriftſtelleriſchen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publicum beſtimmt ſein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Muſikrecenſenten in den Zeitungen der erſte, eine Kritik der Oper als Kunſtgenres enthaltende Theil durchblättert worden war, und darin vorkommende ſcherzhafte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernſtlich war von einigen wirklichen Muſikern der Inhalt dieſes erſten Theiles erwogen, ſowie ſelbſt auch der conſtructive dritte Theil geleſen worden. Von einer wirklichen Beachtung des zweiten, dem Drama und dem dramatiſchen Stoffe zugewendeten Theiles, iſt mir keine Anzeige zugekommen: offenbar

war mein Buch nur Musikern von Fach in die Hände gerathen; unseren Litteraturdichtern ist es gänzlich unbekannt geblieben. Der Ueberschrift des dritten Theiles: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft", ward eine „Zukunftsmusik" entnommen, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung" der Musik, als deren Begründer ich unvorsichtiger Weise zu völliger Weltberühmtheit gebracht worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gebliebenen zweiten Theil verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklärliche, verstärkte Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zweite Auflage desselben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei Leuten, welchen ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgiltig war, ein Interesse daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei Sonderbares vernommen hatte, die Politik und die Religion berührende Verfänglichkeiten aufzufinden; wie weit es diesen zu ihrer eigenen Ueberzeugung gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen, blieb meiner Erfahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich, mich zum Versuche von Erläuterungen dessen zu veranlassen, was ich unter dem von mir geforderten „Untergange des Staates" verstände. Ich gestehe, daß mich dies recht in Verlegenheit setzte, und ich, um mich erträglich herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich herbeiließ, die Sache nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen das Fortbestehen des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses sonderbare Buch gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichung völlig unnütz gewesen sei, mir nur Verdrießlichkeiten zugezogen, und Niemand eine erquickliche Belehrung verschafft habe. Ich war geneigt, es der Vergessenheit zu übergeben, und scheute mich vor der Besorgung einer neuen Auflage schon aus dem Grunde, weil ich es hierfür von Neuem durchlesen mußte, wogegen ich seit seinem ersten Erscheinen einen großen Widerwillen empfunden hatte. Ihr so ausdrucksvoller Brief stimmte mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß Sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte.

Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!“ Selten ist wohl eine so vollständige gegenseitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthe glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsre Begegnung bedurfte es aber. Das Excentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Kundgebungen unsrer Oeffentlichkeit schöpfen sollten; eine jede Berührung mit ihr kann die von unsrem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindungen bringen, wogegen vollkommene Isolirung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinwiesen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Oeffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht mißzuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Ueberspannung in meiner Abwehr Ihrer zuversichtlichen Annahmen zu erkennen, wenn ich Sie über den geringen Gehalt meiner Erfolge vor dem deutschen Theaterpublicum zu belehren versuchte. Sie selbst

verschafften sich jedoch schließlich diese gründliche Belehrung durch eine genaue Kenntnißnahme von diesem, nun Ihnen gewidmeten Buche über Oper und Drama. Gewiß deckte es Ihnen die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen vor meiner untrüglich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutscher „Operncomponist" kranken. In Wahrheit kann noch heute Nichts mich darüber beruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten Theile sich nicht auf ein Mißverständniß begründeten, welches den wirklichen, einzig erzielten Erfolg eigentlich geradesweges verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Paradoxe legte ich vor nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer eingehenden Behandlung des Problemes der Oper und des Dramas nieder. Was ich vor Allem an Denjenigen, welche dieser Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Schwierigkeiten der Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnöthigte, sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Style, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessirten Leser sehr vermuthlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Textes kam ich jedoch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches andrerseits seine besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigenthümlichkeit erkannte. Sogar eine Entschuldigung dafür muß ich für überflüssig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhange, außerdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittelbarsten darbieten, sondern nur von theoretisirenden Aesthetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Uebelstande nicht ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegen-

stände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntniß der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntniß haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publicum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern wem es daran liegt, in Betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In diesem Sinne wage ich denn von Neuem mein Buch einer ernstlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es, wie dies bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängstigenden Kluft dienen, welche zwischen dem mißverständnißvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen Werke, und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung derselben liegt.

Tribschen bei Luzern, 28. April 1868.

**Richard Wagner.**

# Vorwort zur erſten Auflage.

Ein Freund theilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Ausſpruche meiner Anſichten über die Kunſt bei Vielen weniger dadurch Aergerniß erregt hätte, daß ich den Grund der Unfruchtbarkeit unſres jetzigen Kunſtſchaffens aufzudecken mich bemühte, als dadurch, daß ich die Bedingungen künftiger Fruchtbarkeit deſſelben zu bezeichnen ſtrebte. Nichts kann unſre Zuſtände treffender charakteriſiren, als dieſe gemachte Wahrnehmung. Wir fühlen Alle, daß wir nicht das Rechte thun, und ſtellen dies ſomit auch nicht in Abrede, wenn es uns deutlich geſagt wird; nur wenn uns gezeigt wird, wie wir das Rechte thun könnten und daß dieſes Rechte keineswegs etwas Menſchenunmögliches, ſondern ein ſehr wohl Mögliches, und in Zukunft ſogar Nothwendiges ſei, fühlen wir uns verletzt, weil uns dann, müßten wir jene Möglichkeit einräumen, der entſchuldigende Grund für das Beharren in unfruchtbaren Zuſtänden benommen wäre; denn uns iſt wohl ſo viel Ehrgefühl anerzogen, nicht träge und feig erſcheinen zu wollen, wohl aber mangelt es uns an dem natürlichen Stachel der Ehre zu Thätigkeit und Muth. — Auch dies Aergerniß werde ich durch die vorliegende Schrift wieder hervorrufen müſſen, und zwar

um so mehr, als ich mich bemühe, in ihr nicht nur allgemeinhin — wie es in meinem „Kunstwerke der Zukunft" geschah, — sondern mit genauem Eingehen auf das Besondere die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines gedeihlicheren Kunstschaffens im Gebiete der Dichtkunst und Musik nachzuweisen.

Fast muß ich aber fürchten, daß ein anderes Aergerniß diesmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unsrer modernen Opernzustände gebe. Viele, die es selbst gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unsrer heutigen Operncomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, und dies in der Stellung als Operncomponist, in der ich selbst mich befinde und den Vorwurf des unbezähmtesten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich läugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich that, und wie ich es that, entschloß. Ich habe Alles, was in diesem Angriffe enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Oeffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbstbesorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Operncompositionswelt nicht gerade so aussprächе, als ich es that. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmt motivirte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nöthige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und sichtet, was zu sichten ist. Nicht aber diese Feindschaft blos um ihrer selbst willen zu erheben war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen, bisher nur allgemein-

hin ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Nothwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kund zu geben; denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendsten Erscheinungen unsrer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein nothwendig zu lösender Irrthum in der Kunst am Ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie sich zeigt, desto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar sehen muß, wenn es nicht vollständig erblinden soll. Wäre ich somit in der einzigen Rücksicht für diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Ueberzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung absichtlich verstümmeln; denn ich hätte das Ersichtlichste und für das genaue Ersehen Nothwendigste mit Bewußtsein verhüllen müssen.

Welches nun auch das Urtheil über meine Arbeit sein werde, Eines wird ein Jeder, auch der Feindgesinnteste, zugestehen müssen, und das ist der Ernst meiner Absicht. Wem ich diesen Ernst durch das Umfassende meiner Darstellung mitzutheilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entschuldigen, sondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtsinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darstellung des Widerlichen in unsren Kunsterscheinungen den Ernst vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauschte, die uns ja einzig den Anblick des Widerwärtigen erträglich machen kann, während sie auf der anderen Seite immer noch am Mindesten verletzt.

Selbst von jener künstlerischen Persönlichkeit hatte ich aber nur die Seite anzugreifen, mit der sie unsren öffentlichen Kunstzuständen

zugekehrt ist: erst nachdem ich sie mir nur von dieser Seite her vor die Augen stellte, vermochte ich meinem Blicke, wie es hier nöthig war, gänzlich die andere Seite zu verbergen, mit der sie Beziehungen zugekehrt steht, in denen auch ich einst mit ihr mich berührte, die von der künstlerischen Oeffentlichkeit aber so vollkommen abgewandt liegen, daß sie nicht vor diese zu ziehen sind, — selbst wenn es mich fast dazu drängte, zu gestehen, wie auch ich mich einst irrte, — ein Geständniß, das ich gern und unumwunden leiste, sobald ich mich meines Irrthums bewußt geworden bin.

Konnte ich mich nun hierbei vor meinem Gewissen rechtfertigen, so hatte ich die Einwürfe der Klugheit um so weniger zu beachten, als ich mir vollkommen darüber klar sein muß, daß ich von da an, wo ich in meinen künstlerischen Arbeiten die Richtung einschlug, die ich mit dem vorliegenden Buche als Schriftsteller vertrete, vor unsren öffentlichen Kunstzuständen in die Aechtung verfiel, in der ich mich heute politisch und künstlerisch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöst werden kann. —

Aber ein ganz anderer Vorwurf könnte mir noch von Denen gemacht werden, die Das, was ich angreife, in seiner Nichtigkeit für so ausgemacht halten, daß es sich nicht der Mühe eines so umständlichen Angriffes verlohne. Diese haben durchaus Unrecht. Was sie wissen, wissen nur Wenige; was diese Wenigen aber wissen, das *wollen* wiederum die Meisten von ihnen nicht wissen. Das Gefährlichste ist die Halbheit, die überall ausgebreitet ist, jedes Kunstschaffen und jedes Urtheil befangen hält. Ich mußte mich aber im Besonderen scharf und bestimmt auch nach dieser Seite hin aussprechen, weil es mir eben nicht sowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweise der künstlerischen Möglichkeiten, die sich deutlich erst darstellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt ist. Wer aber die künstlerische Erscheinung, die heut zu Tage den öffentlichen Geschmack beherrscht, für eine *zufällige*, zu *übersehende*, hält, der ist im

Grunde ganz in demſelben Irrthume befangen, aus welchem jene Erſcheinung in Wahrheit ſich herleitet, — und dies eben zu zeigen, war die nächſte Abſicht meiner vorliegenden Arbeit, deren weitere Abſicht von Denen gar nicht gefaßt werden kann, die ſich zuvor nicht über die Natur jenes Irrthumes vollſtändig aufgeklärt haben.

Hoffnung, ſo verſtanden zu werden, wie ich es wünſche, habe ich nur bei Denen, die den Muth haben, jedes Vorurtheil zu brechen. Möge ſie mir bei Vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

Richard Wagner.

# Oper und Drama.

# Einleitung.

Keine Erscheinung kann ihrem Wesen nach eher vollständig begriffen werden, als bis sie selbst zur vollsten Thatsache geworden ist; ein Irrthum wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des nothwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrthum, welcher der Entwickelung dieser musikalischen Kunstform zu Grunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthumes fanden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Oeffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie

klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmackes und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz nothwendige Erscheinung war. Wenn die Kritik das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Räthsel des Irrthumes gelöst und den Widerwillen des ehrlichen Künstlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt dessen hat auch sie nur den Instinct dieses Widerwillens empfunden, an die Lösung des Räthsels aber eben so befangen nur herangetappt, als der Künstler selbst innerhalb des Irrthumes nach Ausweggängen sich bewegte.

Das große Uebel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Nothwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: so ist es und nicht anders! Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches irgend einer Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instincte empfindet, sondern über die er mit blos ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstracten Wissenschaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker seine richtige Stellung zur künstlerischen Erscheinungswelt, so fühlt er sich zu jener Scheu und Vorsicht angehalten, in der er immer nur Erscheinungen zusammenstellt und das Zusammengestellte wieder neuer Forschung übergiebt, nie aber das entscheidende Wort mit enthusiastischer Bestimmtheit auszusprechen wagt. Die Kritik lebt somit vom „allmäligen" Fortschritte, d. h. der ewigen Unterhaltung des Irrthumes; sie fühlt, wird der Irrthum gründlich gebrochen, so tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man sich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritisiren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß

nicht dazu kommt, über das Wesen und den Gegenstand seiner Liebe nachzudenken. An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muß es der Kritik, so lange sie besteht und bestehen kann, ewig gebrechen; sie kann nie ganz bei ihrem Gegenstande sein, mit einer vollen Hälfte muß sie sich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Wesen ist. Die Kritik lebt vom „Doch" und „Aber". Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müßte sie mit Bestimmtheit nur dies Eine aussprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgesetzt, daß der Kritiker überhaupt die nöthige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dies Eine ist aber gemeinhin der Art, daß, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erscheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — siehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch" ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt Alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch sie allein kann der, durch die Erscheinungen enthüllte, Irrthum einer Kunstrichtung uns zum Bewußtsein kommen; nur aber durch das Wissen von einem Irrthume werden wir seiner ledig. Hatten die Künstler unbewußt diesen Irrthum genährt und endlich bis zur Höhe seiner ferneren Unmöglichkeit gesteigert, so müssen sie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anstrengung machen, selbst Kritik zu üben; so vernichten sie den Irrthum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erst wirklich, Künstler zu werden, die sorgenlos dem Drange ihrer Begeisterung sich überlassen können, unbekümmert um alle ästhetische Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der diese Anstrengung gebieterisch fordert, ist aber jetzt erschienen: wir müssen thun, was wir nicht lassen dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zu Grunde gehen wollen. —

Welcher ist nun der von uns Allen geahnte, noch nicht aber gewußte Irrthum? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhaus'schen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnißvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrthumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irrthum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unseren Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des nothwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er weiß, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus künstlerischer Willkür entstanden ist; er erräth den verderblichen Charakter dieser Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Mißgriff der meisten jetzt lebenden deutschen und französischen Operncomponisten bezeichnet, „daß sie auf dem Wege der musikalischen Charakteristik Effecte anstreben, die man allein durch das verstandesscharfe Wort der dramatischen Dichtung erreichen kann"; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchvolles und unnatürliches Kunstgenre sei; er stellt in den Werken Meyerbeer's — allerdings hier fast schon ohne Bewußtsein — diese Unnatur als bis auf die unsittlichste Spitze getrieben dar, — und, statt nun das Nothwendige, von Jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß Mendelssohn's früher Tod die Lösung des Räthsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! — Was spricht der Kritiker

mit diesem Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder im Stande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dies nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, den Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? — Diese Darlegung glaubte der Kritiker also nur von dem Wollen einer besonders befähigten — musikalischen — Persönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines „Don Juan"? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle Anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozart'schen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas Anderes, will er mehr, als Mozart leistete? — In der That, das will er: er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Dramas, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen aber stellt er diese Forderung? An den Musiker! — Den ganzen Gewinn seines einsichtsvollen Ueberblickes der Erscheinungen der Oper, den festen Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntniß in seiner geschickten Hand zusammengefaßt hat, — läßt er schließlich fahren, und wirft Alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Sculptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Sculptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nöthigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Thätigkeit Zweck und Anordnung giebt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Räthsel selbst gelöst, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Lösung gegeben, sondern nur die Wirkung eines Blitzes in finsterer Nacht, nach dessen Verschwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als

vorher geworden sind. So tappt er nun endlich in vollster Finsterniß umher, und da, wo sich der Irrthum in nackteſter Widerwärtigkeit und prostituirteſter Blöße für den Handgriff erkenntlich hinstellt, wie in der Meyerbeer'schen Oper, da glaubt der vollständig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er stolpert und strauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Tasten fühlt er sich ekelhaft berührt, sein Athem versagt ihm bei stickend unnatürlicher Luft, die er einsaugen muß, — und doch glaubt er sich auf dem richtigen, gesunden Wege zum Heile, weshalb er sich auch alle Mühe giebt, sich über alles Das zu belügen, was ihm auf diesem Wege eben hinderlich und von bösem Anzeichen ist. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieser ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrthume, ja, er ist schon mehr, er ist das Ende dieses Weges, denn er ist die in der höchsten Spitze des Irrthumes ausgesprochene Vernichtung dieses Irrthumes, und diese Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelssohn's guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Daß die Lösung des Räthsels vor uns liegt, daß sie in den Erscheinungen klar und deutlich ausgesprochen ist, Kritiker wie Künstler sich aber von ihrer Erkenntniß willkürlich noch abwenden können, das ist das wahrhaft Beklagenswerthe an unserer Kunstepoche. Seien wir noch so redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunst zu befassen, ziehen wir noch so ehrlich entrüstet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuschen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft dieser Täuschung wieder gegen jene Lüge, so bald wir über das Wesen der wirkungsreichsten Kunstform, in der die Musik sich der Oeffentlichkeit mittheilt, geflissentlich in demselben Irrthume beharren, dem unwillkürlich diese Kunstform entsprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zersplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzu-

schreiben ist. Es scheint mir fast, als gehöre für Euch ein großer Muth und ein besonders kühner Entschluß dazu, jenen Irrthum einzugestehen und offen aussprechen zu sollen; es ist mir, als fühltet Ihr das Schwinden aller Nothwendigkeit Eures jetzigen musikalischen Kunstproducirens, sobald Ihr den, in Wahrheit nothwendigen, Ausspruch gethan hättet, zu dem Ihr Euch deshalb nur mit dem höchsten Selbstopfer anlassen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigsten des Muthes und der Kühnheit, sobald es sich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längst Gefühlte, jetzt aber ganz unläugbar Gewordene einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Fast scheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrthumes mit erhobener Stimme auszusprechen, weil ich mich schämen möchte, etwas so Klares, Einfaches und in sich selbst Gewisses, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kund zu thun. Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,

**daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,**

so geschieht dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrthum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieses Irrthumes enthaltenen Wahrheit die Erscheinungen unserer Opern-Kunst und Kritik, so müssen wir mit Staunen ersehen, in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurtheilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeisterte Streben an

den Klippen der Unmöglichkeit scheitern mußte, sondern auch beim Beurtheilen die gescheidtesten Köpfe selbst in das Faseln und Irrereden geriethen.

Sollte es zuvörderst nöthig sein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrthumes im Kunstgenre der Oper nachzuweisen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Musik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden sei? Gewiß nicht. Der kürzeste Ueberblick der geschichtlichen Entwickelung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; Jeder, der sich um Darstellung dieser Entwickelung bemühte, deckte — durch seine bloße Geschichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weise des einzigen großen europäischen Culturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Diese dramatische Cantate, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter unsrer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den Dichter, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nöthigen Wortvers-

bedarf zu liefern. Metaſtaſio's großer Ruhm beſtand darin, daß er dem Muſiker nie die mindeſte Verlegenheit bereitete, vom dramatiſchen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung ſtellte, und ſomit der allerergebenſte und verwendbarſte Diener dieſes Muſikers war. Hat ſich dieſes Verhältniß des Dichters zum Muſiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein muſikaliſchem Dafürhalten heute für dramatiſch gilt und allerdings von der altitalieniſchen Oper ſich unterſcheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteriſtiſche der Stellung ſelbſt betrifft. Als dieſes gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter ſeine Inſpirationen vom Muſiker erhalte, daß er den Launen der Muſik lauſche, der Neigung des Muſikers ſich füge, den Stoff nach deſſen Geſchmacke wähle, ſeine Charaktere nach der, für die rein muſikaliſche Combination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatiſche Unterlagen für gewiſſe Tonſtückformen, in denen der Muſiker ſich ergehen und ausbreiten will, herbeiſchaffe, — kurz, daß er in ſeiner Unterordnung unter den Muſiker das Drama nur aus ſpeciell muſikaliſchen Intentionen des Componiſten heraus conſtruire, — oder, wenn er dies Alles nicht wolle oder könne, ſich gefallen laſſe, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angeſehen zu werden. — Iſt dies wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen dieſe Darſtellung das Mindeſte eingewendet werden könnte.

Die Abſicht der Oper lag alſo von je, und ſo auch heute, in der Muſik. Blos um der Wirkſamkeit der Muſik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verſchaffen, wird die Abſicht des Dramas herbeigezogen, — natürlich aber nicht um die Abſicht der Muſik zu verdrängen, ſondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen. Ohne Anſtand wird dies auch von allen Seiten anerkannt; Niemand verſucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Dramas zur Muſik, des Dichters zum Tonkünſtler, zu leugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt mit einer monſtröſen Erſcheinung

ſich befreunden zu müſſen, ja ihr die Möglichkeit zuzuſprechen, in ihrer unnatürlichen Wirkſamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leiſten, nämlich auf der Baſis der abſoluten Muſik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieſes Buches mir den zu führenden Beweis dafür geſetzt habe, daß allerdings aus dem Zuſammenwirken gerade unſrer Muſik mit der dramatiſchen Dichtkunſt dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu Theil werden könne und müſſe, ſo habe ich, zur Erreichung dieſes Zweckes, zunächſt mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthumes zu beginnen, in dem Diejenigen befangen ſind, welche jene höhere Geſtaltung des Dramas durch das Weſen unſrer modernen Oper, alſo aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunſt zur Muſik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unſre Betrachtung zuvörderſt daher ausſchließlich dem Weſen dieſer Oper zu!

Erſter Theil.

# Die Oper und das Weſen der Muſik.

# I.

Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Nothwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfniß seiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunst, sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln, zu der sie, wiewohl das Bedürfniß dazu in ihr lag, nie gelangt sein würde, wenn sie nicht in eine Stellung zur Dichtkunst gedrängt worden wäre, in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genöthigt sah, selbst wenn diese Anforderungen auf das ihr Unmögliche sich richten mußten.

Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien diese nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunst ein für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieser in der Oper sie jetzt zu ihr einnimmt, so würde sie von diesem nur nach ihrem beschränktesten Vermögen verwendet worden und nie zu der Fähigkeit gelangt sein, ein so überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als sie es heute ist. Es mußte der Musik somit vorbehalten sein, sich selbst Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für sie Unmöglichkeiten bleiben sollten; sie mußte sich in den Irrthum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich

auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen; sie mußte sich in das hochmüthige Unternehmen wagen, da Anordnungen zu treffen und Absichten aussprechen zu wollen, wo sie in Wahrheit einer, aus ihrem Wesen gar nicht zu fassenden Absicht sich unterzuordnen, in dieser Unterordnung aber auch an der Verwirklichung dieser Absicht einen einzig ermöglichenden Antheil haben kann. —

Nach zwei Seiten hin hat sich nun das Wesen der Musik in dem von ihm aus bestimmten Kunstgenre der Oper entwickelt: nach einer ernsten — durch alle die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugetheilt war, als sie die Absicht des Dramas für sich allein übernahm, — nach einer frivolen — durch alle die Musiker, die, wie von dem Instinct der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten, und, nur auf den Genuß des Vortheiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Oeffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentiren sich hingaben. Es ist nothwendig, daß wir die erste, die ernste, Seite zuerst näher in das Auge fassen.

---

Die musikalische Grundlage der Oper war — wie wir wissen, — nichts Anderes als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunstsänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, dessen Wortgedicht ausgelassen und durch das Product des dazu bestellten Kunstdichters ersetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweise zur Opernarie war zunächst das Werk jenes Kunstsängers, dem es an sich nicht mehr an dem Vortrage der Weise, sondern an der Darlegung seiner Kunstfertigkeit gelegen war: er bestimmte die ihm nothwendigen Ruhepunkte, den Wechsel des bewegteren oder gemäßigteren Gesangsausdruckes, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmischen und melodischen Zwange, seine Geschicklichkeit nach vollstem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Componist legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Componisten das Material zu dessen Virtuosität zurecht.

Das natürliche Verhältniß zwischen den künstlerischen Factoren des Dramas war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entstellt, indem der Darsteller, die nothwendigste Bedingung

für die Möglichkeit des Dramas, nur der Vertreter einer einzigen besonderen Geschicklichkeit (der absoluten Gesangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinsamen Fähigkeiten des künstlerischen Menschen war. Diese eine Entstellung des Charakters des Darstellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältnisse jener Factoren hervorrief, nämlich die absolute Voranstellung des Musikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatischer Darsteller gewesen, so hätte der Componist nothwendig in seine richtige Stellung zum Dichter kommen müssen, indem dieser es war, welcher bestimmt und für alles Uebrige maßgebend die dramatische Absicht ausgesprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächst stehende Dichter war aber der Componist, — der Componist, der eben nur dem Sänger half seine Absicht zu erreichen, diese Absicht, die von aller dramatischen, ja nur dichterischen Beziehung überhaupt losgelöst, durchaus nichts Anderes war, als seine specifische Gesangskunstfertigkeit glänzen zu lassen.

Dieses ursprüngliche Verhältniß der künstlerischen Factoren der Oper zu einander haben wir uns fest einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieses entstellte Verhältniß durch alle Bemühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatischen Cantate wurde, durch das luxuriöse Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechselung im Vergnügen, das Ballet hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweise, ganz so willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweise entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der spröden Unvermischungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirksamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entstand, bei solcher Häufung des innerlich gänzlich Zusammenhangslosen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunstfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zusammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als nothwendig sich herausstellender dramatischer Zusammenhang verband nun unter des Dichters Hülfe das, was an sich eigentlich nach gar keinem Zusammenhange verlangte, so daß die Absicht des Dramas — von äußerlicher Noth gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen

wurde. Gesangs- und Tanzweise standen in vollster, kältester Einsamkeit neben einander zur Schaustellung der Geschicklichkeit des Sängers oder des Tänzers; nur in dem, was sie zur Noth verbinden sollte, in dem musikalisch recitirten Dialoge, übte der Dichter seine untergeordnete Wirksamkeit aus, machte das Drama sich irgendwie bemerklich.

Auch das Recitativ ist keineswegs aus einem wirklichen Drange zum Drama in der Oper, etwa als eine neue Erfindung, hervorgegangen: lange bevor man diese redende Gesangsweise in die Oper einführte, hat sich die christliche Kirche zur gottesdienstlichen Recitation biblischer Stellen ihrer bedient. Der in diesen Recitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variirt, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Recitativ der ganze Apparat des musikalischen Dramas — und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert — festgestellt war. Die dramatischen Pläne, die diesem Apparate untergelegt wurden, gewannen ebenfalls bald stereotypen Bestand; meistens der gänzlich mißverstandenen griechischen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten sie ein theatralisches Gerüst, dem alle Fähigkeit, Wärme und Theilnahme zu erwecken, vollständig abging, das dagegen die Eigenschaft besaß, sich zur Benutzung von jedem Componisten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meisten dieser Texte von den verschiedensten Musikern wiederholt componirt worden sind. —

Die so berühmt gewordene Revolution Gluck's, die vielen Unkenntnißvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Componist sich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Componist, der nächst dem Sänger die Beachtung des Publicums besonders auf sich gezogen hatte, da er es war, der diesem immer neuen Stoff für seine Geschicklichkeit herbeischaffte, fühlte sich ganz in dem Grade von der Wirksamkeit dieses Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderischer Phantasie zu gestalten, so daß auch sein Werk, und vielleicht endlich

nur sein Werk dem Zuhörer sich vorstelle. Es standen dem Componisten zur Erreichung seines ehrgeizigen Zieles zwei Wege offen: entweder den rein sinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote stehenden und noch zu erfindenden musikalischen Hülfsmittel, bis zur höchsten, üppigsten Fülle zu entfalten, oder — und dies ist der ernstere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieser Arie dadurch zu beschränken, daß der Componist der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Wenn diese Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Personen gelten mußten, so war es von jeher gefühlvollen Sängern und Componisten ganz von selbst auch schon beigekommen, ihre Virtuosität mit dem Gepräge der nöthigen Wärme auszustatten, und Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Recitativ mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Factoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Componisten über: der Sänger wird zum Organ der Absicht des Componisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Uebrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Recitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, eben so unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des Dichters zum Componisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Componisten gegen ihn noch dictatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im

Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich irgendwie einzumischen; er konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er — als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Nothwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie ihrem Wesen nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwickelung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen — dem Musiker selbst unantastbaren — Formen das Wesen der Musik begriff. Er mußte daher, gab er sich nun einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwickelungen auszuführen, zu denen er sich nur behülflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Componisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Dictatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt als bestritten, da er wahrnahm, welch ernsten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte.

Erst Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vortheil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Componisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im Wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motivirt, Uebergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Recitativ schloß sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als nothwendiger Ausdruck selbst in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatischen Bedürfnisse — auch mehr als eine Person theilnahm, und so das wesentlich Monologische der früheren Oper sich vortheil-

haft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch schon früher längst bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei sangen, hatte im Wesentlichen aber nicht das Mindeste im Charakter der Arie geändert: diese blieb in der melodischen Anlage und in Behauptung des einmal angeschlagenen thematischen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, sondern auf eine allgemeine, specifisch-musikalische Stimmung sich bezog — vollkommen sich gleich, und nichts Wirkliches änderte sich in ihr, gleichviel ob sie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchstens ganz Materielles, nämlich daß die musikalischen Phrasen abwechselnd von verschiedenen Stimmen, oder gemeinschaftlich, durch blos harmonische Vermittelung als zwei- oder dreistimmig u. s. w., gesungen wurden. Dies specifisch Musikalische eben so weit zu deuten, daß es des lebhaft wechselnden individuellen Ausdruckes fähig wurde, dies war die Aufgabe und das Werk jener Componisten, wie es sich in ihrer Behandlung des sogenannten dramatisch-musikalischen Ensembles darstellt. Die wesentliche musikalische Essenz dieses Ensembles blieben in Wahrheit immer nur Arie, Recitativ und Tanzweise: nur mußte, wenn einmal in Arie und Recitativ ein der Textunterlage entsprechender Gesangsausdruck als schickliches Erforderniß erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser nothwendigen Consequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubini's, Méhul's und Spontini's antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in allen seinen späteren Kunstproductionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den

mindesten Versuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in diesen Werken einnahm, hinauszugehen. Er sträubte sich hartnäckig, die spätere sogenannte romantische Entwickelung der Oper für irgend etwas Anderes als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, so daß er Denjenigen, denen er sich seitdem hierüber mittheilte, den Eindruck eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Ueberzeugung aussprach, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper sehr wohl zu Grunde lag. Spontini konnte, beim Ueberblick des Gebahrens der modernen Oper, mit vollstem Rechte sagen: „Habt Ihr die wesentliche Form der musikalischen Opernbestandtheile irgendwie weiter entwickelt, als Ihr sie bei mir vorfindet? Oder habt Ihr etwa gar irgend etwas Verständliches oder Gesundes zu Stande bringen können mit wirklicher Uebergehung dieser Form? Ist nicht alles Ungenießbare in Euren Arbeiten nur ein Resultat Eures Heraustretens aus dieser Form, und habt Ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieser Formen hervorbringen können? Wo besteht diese Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariser Opern? Wer aber will mir sagen, daß er diese Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energischerem Inhalte erfüllt habe, als ich?“ —

Es dürfte schwer sein, Spontini auf diese Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch schwerer, ihm zu beweisen, daß er wahnsinnig sei, wenn er uns für wahnsinnig hält. Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin“. Hierin liegt aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgesprochen: „Wollt Ihr mehr, so müßt Ihr Euch nicht an den Musiker, sondern — an den Dichter wenden“. —

Wie verhielt sich nun zu Spontini und dessen Genossen dieser Dichter? Bei allem Heranwachsen der musikalischen Opernform, bei aller Entwickelung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters sich doch nicht im Mindesten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz selbstständigen Experimente des Componisten. Fühlte dieser, durch gewonnene Erfolge, sein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb seiner Formen wachsen, so gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Aengstlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichsam zu: „Sieh, was ich vermag! Genire Dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch Deine gewagtesten dramatischen Combinationen mit Haut und Haar in Musik aufzulösen!“ — So ward der Dichter vom Musiker nur mit fortgerissen; er durfte sich schämen, seinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieser im Stande war, ein wirkliches Roß zu besteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verstand, — diese musikalischen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn schulgerecht hin- und herlenken sollten, und ohne die weder Musiker noch Dichter es zu besteigen sich getrauten, aus Furcht, es setze hoch über die Einhegung hinweg und liefe in seine wilde, herrliche Naturheimath fort.

So gelangte der Dichter neben dem Componisten allerdings zu steigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Musiker vor ihm her aufwärts stieg und er diesem nur folgte; die streng musikalischen Möglichkeiten allein, die der Componist ihm wies, hatte der Dichter einzig als maßgebend für alle Anordnung und Gestaltung, ja selbst Stoffauswahl im Auge; er blieb somit, bei allem Ruhm, den auch er zu ärndten begann, immer gerade nur der geschickte Mann, der es vermochte, den „dramatischen“ Componisten so entsprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Componist selbst keine andere Ansicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er sie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er sich selbst auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Factor der Oper ansehen, und so mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontini's, als dem zweckmäßigsten, stehen bleiben, da er sich die Genugthuung geben durfte, auf ihm alles Das zu leisten, was irgend dem Musiker möglich war, wenn er der Oper, als

muſikaliſchem Drama, einen Anſpruch als gültige Kunſtform gewahrt wiſſen wollte.

Daß im Drama ſelbſt aber Möglichkeiten lagen, die in jener Kunſtform — wenn ſie nicht zerfallen ſollte — gar nicht auch nur berührt werden durften, dies ſtellt ſich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Componiſten und Dichter jener Periode aber vollſtändig entgehen. Von allen dramatiſchen Möglichkeiten konnten ihnen nur diejenigen aufſtoßen, die in jener ganz beſtimmten und ihrem Weſen nach durchaus beſchränkten Opernmuſikform zu verwirklichen waren. Die breite Ausdehnung, das lange Verweilen bei einem Motiv, deſſen der Muſiker bedurfte, um in ſeiner Form ſich verſtändlich auszuſprechen, — die ganze rein muſikaliſche Zuthat, die ihm als Vorbereitung nöthig war, um gleichſam ſeine Glocke in Schwung zu ſetzen, daß ſie ertöne und namentlich ſo ertöne, daß ſie einem beſtimmten Charakter ausdrucksvoll entſpreche, — machten es von je dem Dichter zur Aufgabe, nur mit einer ganz beſtimmten Gattung von dramatiſchen Entwürfen ſich zu befaſſen, die in ſich Raum hatten für die gedehnte, geſchraubte Gemächlichkeit, die dem Muſiker für ſein Experimentiren unerläßlich war. Das blos Rhetoriſche, phraſenhaft Stereotype in ſeinem Ausdrucke war für den Dichter eine Pflicht, denn auf dieſem Boden allein konnte der Muſiker Raum zu der ihm nöthigen, in Wahrheit aber gänzlich undramatiſchen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, beſtimmt und voll gedrängten Inhaltes ſprechen zu laſſen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität ſeines Gedichtes für den Componiſten zuziehen müſſen. Fühlte der Dichter ſich alſo nothgedrungen, ſeinen Helden dieſe banalen, nichtsſagenden Phraſen in den Mund zu legen, ſo konnte er auch mit dem beſten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den ſo redenden Perſonen wirklichen Charakter, und dem Zuſammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatiſcher Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein Vorgeben des Dramas; alle Conſequenzen der wirklichen Abſicht des Dramas zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er überſetzte daher, ſtreng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernſprache, ſo daß er meiſtens ſogar nur längſt bekannte, und auf der Bühne des geſprochenen Schauſpiels bis zum Ueberdruß bereits dargeſtellte

Dramen für die Oper bearbeitete, wie dies in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Absicht des Dramas, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig somit immer nur in die Intentionen des Componisten über; von diesem erwartete man Das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Componisten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieser inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, sobald er sie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte sich also die unnatürliche Aufgabe zugetheilt sehen, von seinem Standpunkte aus, vom Standpunkte Desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatische Absicht nur vermöge des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes zu verwirklichen helfen soll, diese Absicht selbst zu fassen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Musiker demnach bedacht zu sein, das Drama wirklich zu dichten, seine Musik nicht nur zum Ausdrucke, sondern zum Inhalte selbst zu machen, und dieser Inhalt sollte, der Natur der Sache gemäß, kein anderer als das Drama selbst sein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarste die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Wesen der Musik durch das Prädicat „dramatisch". Die Musik, die, als eine Kunst des Ausdruckes, bei höchster Fülle in diesem Ausdrucke nur wahr sein kann, hat hierin naturgemäß sich immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dies ganz entschieden die Empfindung des Redenden und Darstellenden, und eine Musik, die dies mit überzeugendster Wirkung thut, ist gerade Das, was sie irgend sein kann. Eine Musik, die aber mehr sein, sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahirtes Unding, das sich in Wahrheit nur als Caricatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Bestrebungen ist die Musik, die irgend wirkungsvolle Musik, wirklich auch nichts Anderes geblieben, als Ausdruck: jenen Bestrebungen, sie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Dramas — selbst zu machen, entsprang aber Das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und somit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieses Kunstgenres zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'ſchen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen ſich kundgebende muſikaliſche Form bornirt und pedantiſch, ſo war ſie in dieſer Beſchränktheit doch ein aufrichtiges, in ſich klares Bekenntniß von Dem, was in dieſem Genre zu ermöglichen ſei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnſinn zu treiben. Die moderne Oper iſt dagegen die offene Kundgebung dieſes wirklich eingetretenen Wahnſinnes. Um ihr Weſen näher zu ergründen, wenden wir uns jetzt jener anderen Richtung der Entwickelung der Oper zu, die wir oben als die frivole bezeichneten, und durch deren Vermengung mit der ſoeben beſprochenen ernſten eben jener unbeſchreiblich confuſe Wechſelbalg zu Tage gefördert worden iſt, den wir, nicht ſelten ſelbſt von anſcheinend vernünftigen Leuten, „moderne dramatiſche Oper“ nennen hören.

# II.

Schon lange vor Gluck — wir erwähnten deſſen bereits — iſt es edel begabten, gefühlvollen Componiſten und Sängern ganz von ſelbſt angekommen, den Vortrag der Opernarie mit innigem Ausdrucke auszuſtatten, bei Geſangsfertigkeit und trotz der Virtuoſenbravour überall da, wo es die Textunterlage geſtattete, und ſelbſt, wo ſie dieſem Ausdrucke nirgends entgegenkam, durch Mittheilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenſchaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing dieſe Erſcheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der muſikaliſchen Factoren der Oper ab, und in ihr zeigte ſich das wahre Weſen der Muſik inſoweit ſiegreich über allen Formalismus, als dieſe Kunſt, ihrer Natur nach, ſich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgiebt.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und ſeine Nachfolger dieſe edelſte Eigenſchaft der Muſik grundſätzlich zur Anordnerin des Dramas erhoben wurde, als die reflectirte bezeichnen wollen, ſo haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italieniſchen Operntheatern — dieſe Eigenſchaft bei glücklich begabten Muſikern ſich bewußtlos und ganz von ſelbſt geltend machte, die naive zu nennen. Von jener iſt es charakteriſtiſch, daß ſie in Paris, als überſiedeltes Product, vor einem Publicum ſich ausbildete, das, an ſich durchaus unmuſikaliſch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweiſe, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede ſelbſt mit Anerkennung ſich zuwendet; wogegen dieſe, die naive Richtung, den

Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Dieser Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle seines Wesens sich zu seiner Oberfläche, als zu der Aeußerung seines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der schönen Erscheinung, die wie im Durste nach Erkenntniß ihres eigenen Wesens zu ihm hinab sich neigte, Gestalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in Mozart den experimentirenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum anderen sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrthume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite stellen, daß er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mißtrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht.* Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dies fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er, aus seinen Erfahrungen, die ächte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuschungen bewahrt, im besonderen Falle, also da, wo er durch Begeisterung sich wieder zum Kunstwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollständig wieder verliert. Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Operncomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Scrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Composition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text

* Beides thut der, in der Einleitung erwähnte, Verfasser des Artikels über die „moderne Oper".

für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und Nichts als Musiker, daß wir an ihm am allererfichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur Das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Compositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinctes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Componist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es *ihm nicht* möglich war, zum „Titus“ eine Musik wie die des „Don Juan“, zu „Così fan tutte“ eine wie die des „Figaro“ zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine *schöne* Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von

außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, Mozart, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — Drama dichten geholfen hätte, wenn eben der Dichter ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu helfen gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Composition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hatte Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflectirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherem Maße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger. Etwas Grundsätzliches war aber in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper eigentlich ganz unberührt gelassen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen, sie selbst waren aber zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonien Beethoven's zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden. Während in der reinen Instrumentalmusik die eigenste Fähigkeit der Musik sich zum ungemessensten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und frostig in ihrer alten Gestalt stehen, harrend des neuen Gastes, der seine flüchtige Heimath in ihnen aufschlagen sollte. Nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin ist Mozart von so überraschend wichtiger Bedeutung, keineswegs aber für die Geschichte der Oper, als eines eigenen Kunstgenres, im Besonderen. Die Oper, die in

ihrem unnatürlichen Dasein an keine Gesetze wirklicher Nothwendigkeit für ihr Leben gebunden war, konnte jedem ersten besten Musikabenteurer als gelegentliche Beute verfallen.

Dem unerquicklichen Anblicke, den das Kunstschaffen der sogenannten Nachfolger Mozart's darbietet, können wir hier füglich vorbeigehen. Eine ziemliche Reihe von Componisten bildete sich ein, Mozart's Oper sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich übersehen wurde, daß diese Form an sich Nichts, und Mozart's musikalischer Geist eben Alles gewesen war: die Schöpfungen des Geistes durch pedantische Anordnungen nachzuconstruiren, ist aber noch Niemand gelungen.

---

Nur Eines blieb in diesen Formen noch auszusprechen übrig: hatte Mozart in ungetrübtester Naivetät ihren rein musikkünstlerischen Gehalt zu höchster Blüthe entwickelt, so war der eigentliche Grund des ganzen Opernwesens, dem Quell seiner Entstehung gemäß, mit unverhülltester, nacktester Offenheit in denselben Formen noch kund zu thun; es war der Welt noch deutlich und unumwunden zu sagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die Oper Ursprung und Dasein verdanke; daß dieses Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergötzenden Genuß ausging. In Italien, wo diesem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entstanden war, sollte endlich mit vollem Bewußtsein ihm auch entsprochen werden.

Wir müssen hier näher auf das Wesen der Arie zurückkommen.

So lange Arien componirt werden, wird der Grundcharakter dieser Kunstform sich immer als ein absolut musikalischer herauszustellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwachsenen, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor, einer Kunst, die wir im Gegensatze zu der von uns einzig fast nur noch begriffenen, absichtlich gestaltenden Culturkunst, kaum Kunst nennen möchten, sondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen, bezeichnen dürften. Hier ist Wort- und Tondichtung

Eins. Dem Volke fällt es nie ein, ſeine Lieder ohne Text zu ſingen, ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweiſe. Variirt im Laufe der Zeit und bei verſchiedenen Abſtufungen des Volksſtammes die Tonweiſe, ſo variirt ebenſo auch der Wortvers; irgendwelche Trennung iſt ihm unfaßlich, beide ſind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmenſch hörte dieſem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaſte lauſchte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Wieſe herauf in ſeine prunkenden Gemächer drang, war nur die Tonweiſe, während die Dichtweiſe für ihn da unten verhallte. War dieſe Tonweiſe der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieſer Blume ſelbſt mit all ſeinen zarten Zeugungsorganen, ſo zog der Luxusmenſch, der einſeitig nur mit ſeinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinſinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, dieſen Duft von der Blume ab und deſtillirte künſtlich den Parfüm, den er auf Fläſchchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei ſich führen zu können, ſich und ſein prachtvolles Geräth mit ihm zu netzen, wie er Luſt hatte. Um ſich auch an dem Anblicke der Blume ſelbſt zu erfreuen, hätte er nothwendig näher hinzugehen, aus ſeinem Palaſte auf die Waldwieſe herabſteigen, durch Aeſte, Zweige und Blätter ſich durchdrängen müſſen, wozu der Vornehme und Behagliche durchaus kein Verlangen hatte. Mit dieſem wohlriechenden Subſtrate beſprengte er nun auch die öde Langeweile ſeines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit ſeiner Herzensempfindung, und das künſtleriſche Gewächs, das dieſer unnatürlichen Befruchtung entſproß, war nichts Anderes, als die Opernarie. Sie blieb, mochte ſie in noch ſo verſchiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar und immer nur ſie ſelbſt, Das, was ſie war und nicht anders ſein konnte: ein blos muſikaliſches Subſtrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und dieſe ward geſungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch ſich anmerken zu laſſen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortſinn unterzuliegen habe. Je mehr dieſer Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art ſich hergeben mußte, unter denen das pomphafteſte das ernſtliche Vorgeben des Dramas war, deſto mehr fühlte man ihn von all der Miſchung

mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüſtiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen. Der dieſem Dufte nun, unnatürlich wie er war, wieder einen Körper gab, der, nachgemacht wie er war, doch wenigſtens ſo täuſchend wie möglich jenen natürlichen Leib nachahmte, der einſt dieſen Duft aus ſeiner natürlichen Fülle, als den Geiſt ſeines Weſens, in die Lüfte ausſandte; der ungemein geſchickte Verfertiger künſtlicher Blumen, die er aus Sammt und Seide formte, mit täuſchenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfumſubſtrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie faſt aus einer wirklichen Blume; — dieſer große Künſtler war Joachimo Roſſini.

Bei Mozart hatte jener melodiſche Duft in einer herrlichen, geſunden, ganz mit ſich einigen, künſtleriſchen Menſchennatur einen ſo nährenden Boden gefunden, daß er aus ihr heraus ſelbſt wieder die ſchöne Blume ächter Kunſt trieb, die uns zu innigſtem Seelenentzücken hinreißt. Auch bei Mozart fand er jedoch nur dieſe Nahrung, wenn das ihm Verwandte, Geſunde, Reinmenſchliche als Dichtung zur Vermählung mit ſeiner ganz muſikaliſchen Natur ſich ihm darbot, und faſt war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt dieſe Erſcheinung ihm entgegenkam. Wo Mozart von dieſem befruchtenden Gotte verlaſſen war, da vermochte auch das Künſtliche jenes Duftes ſich nur mühſam, und doch nur ohne wahres, nothwendiges Leben, wiederum künſtlich zu erhalten; die noch ſo aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am lebloſen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbtheil, das der früh Verſcheidende ſeinen Erben hinterlaſſen konnte, da er im Tode eben ſein — Leben mit ſich nahm.

Was Roſſini in der erſten Blüthe ſeiner üppigen Jugend um ſich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernſte franzöſiſche, ſogenannte dramatiſche Oper, ſo erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebensluſt eine prunkende Leiche, die ſelbſt der in prachtvoller Einſamkeit dahinſchreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbſtverherrlichung — ſich bereits ſelbſt lebendig einbalſamirte. Von keckem Inſtincte für das Leben getrieben, riß Roſſini auch dieſer Leiche die pomphafte Larve vom Geſicht, wie um den Grund ihres einſtigen Lebens zu erſpähen: durch alle Pracht der ſtolz verhüllenden Ge-

wänder hindurch entdeckte er da dieses — den wahren Lebensgrund auch dieser gewaltig sich Gebarenden —: die Melodie. — Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozarts, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging; — die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihm durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf Das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltsames und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dies zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit Denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen; so brauchte er blos darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Ueber den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum?

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Speculation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodien zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. Nicht anders erging es der „dramatischen" Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexandersschwert sein Werk verrichtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dies Alexandersschwert ist eben die nackte That, und eine solche

That vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublicum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübsche Melodien" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Dramas kund zu thun.

Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodien zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodien eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisiren der Form ließ er ganz bei Seite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte —: narkotisch-berauschende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amusantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatischen Ausdruck eines langweiligen und nichtssagenden Worttextes studiren mußten, sagte er: „Macht mit den Worten, was Ihr Lust habt, vergeßt aber vor Allem nur nicht, für lustige Läufe und melodische Entrechats Euch tüchtig applaudiren zu lassen". Wer gehorchte ihm lieber, als die Sänger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesammtspiele zu begleiten, sagte er: „Macht's Euch leicht, vergeßt vor Allem nur nicht, da, wo ich Jedem von Euch Gelegenheit dazu gebe, für Eure Privatgeschicklichkeit Euch gehörig beklatschen zu lassen". Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Componisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was Du Lust hast, denn Dich brauche ich gar nicht mehr". Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohlthaten Rossini mehr, als die ganze civilisirte Welt, soweit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so viel Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publicum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der anderen dagegen lieber

ſchmachtenden Geſang, ſo gab er für die erſte Stadt ſeinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur ſchmachtenden Geſang. Wußte er, daß man hier gern die Trommel im Orcheſter hörte, ſo ließ er ſogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm geſagt, daß man dort leidenſchaftlich das Creſcendo in Enſembleſätzen liebte, ſo ſetzte er ſeine Oper in der Form eines beſtändig wiederkehrenden Creſcendos. — Nur einmal hatte er Grund, ſeine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm, ſorgfältiger in ſeinem Satze zu verfahren: ſeine ſolider gearbeitete Oper ſprach nicht an, und Roſſini nahm ſich vor, nie in ſeinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu ſein, ſelbſt wenn man ihm dies anriethe. —

Ueberſah Roſſini den ungeheuren Erfolg ſeiner Behandlung der Oper, ſo iſt es ihm nicht im Mindeſten als Eitelkeit und anmaßender Hochmuth zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Geſicht rief, er habe das wahre Geheimniß der Oper gefunden, nach welchem alle ſeine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes ſein, die Opern auch ſeiner größten Vorgänger, und gelte es ſelbſt Mozart's „Don Juan", vergeſſen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er daſſelbe Sujet auf ſeine Weiſe wieder componire, ſo ſprach ſich hierin keineswegs Arroganz, ſondern der ganz ſichere Inſtinct davon aus, was das Publicum eigentlich von der Oper verlange. In der That würden unſere Muſikreligiöſen der Erſcheinung eines Roſſiniſchen „Don Juan" nur zu ihrer vollſten Schmach zuzuſehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe ſich annehmen, daß Mozart's „Don Juan" vor dem eigentlichen, entſcheidenden Theaterpublicum — wenn nicht auf immer, ſo doch für eine längere Zeit — dem Roſſini'ſchen hätte weichen müſſen. Denn dies iſt der eigentliche Ausſchlag, den Roſſini in der Opernfrage gab: er appellirte mit Haut und Haar der Oper an das Publicum; er machte dieſes Publicum mit ſeinen Wünſchen und Neigungen zum eigentlichen Factor der Oper.

Hätte das Opernpublicum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes, nach dem richtigen Sinne dieſes Wortes, an ſich gehabt, ſo müßte uns Roſſini als der allergründlichſte Revolutionär im Gebiete der Kunſt erſcheinen. Einem Theile unſrer Geſellſchaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs

des Volkes und in seiner socialen Ueberflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen ist, welches die gesunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchstens die Lebenskraft zu erlangen, als luftige, gaukelnde Schmetterlingsschaar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzuflattern, — einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Rohheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, — also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu geben — unserem Opernpublicum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reactionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, principielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der That aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der consequenten Entwickelung desselben, reagirte Joachimo Rossini ebenso erfolgreich gegen die doctrinären Revolutionsmaximen Gluck's, als Fürst Metternich, sein großer Protector, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doctrinären Maximen der liberalen Revolutionäre reagirte, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhalts, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Consequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!"

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Factor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublicums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Dramas bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre

hierauf begründeten Anſprüche an den Componiſten als ihr unveräußerlichſtes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große muſikaliſche Oeffentlichkeit unter der vollſtändig charakterloſen Melodie einzig den Inhalt der Muſik, in dem loſen Zuſammenhange der Operntonſtücke einzig das Gefüge der muſikaliſchen Form, unter der narkotiſch berauſchenden Wirkung eines Opernabends einzig das Weſen der Muſik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigſten Schooße des Luxus dahinlächelnde Roſſini es für geziemend hielt, dem weltſcheuen, bei ſich verſteckten, mürriſchen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbeſuch abzuſtatten, den dieſer — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüſtern ſchweifende Auge des wohllüſtigen Sohnes Italias gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des ſchmerzlich gebrochenen, ſehnſuchtſiechen — und doch todesmuthigen Blickes ſeines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich ſich verſenkte? Schüttelte ſich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Meduſenhauptes, das Niemand erſchaute, ohne zu ſterben? — So viel iſt gewiß, mit Roſſini ſtarb die Oper. —

---

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetſten Kunſtkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch ein Unterſchied zwiſchen zwei berühmten Componiſten, wie Beethoven und Roſſini, ſtattfinden ſolle, als etwa der, daß dieſer ſein himmliſches Genie auf die Compoſition von Opern, jener dagegen auf Symphonien verwandt habe, — von dieſem ſplendiden Sitze moderner Muſikweisheit aus ſollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlängerung bereitet werden. Der Hang am Daſein iſt urkräftig in Allem, was da iſt. Die Oper war einmal da, wie das Byzantiniſche Kaiſerthum, und ganz wie dieſes beſtand, wird ſie beſtehen, ſo lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die ſie — innerlich todt — immer noch am Leben erhalten, — bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einſt ſchon dem Byzantiniſchen Reiche einmal ein Ende machten und ſo grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Roſſe zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit sich die Oper für todt ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung“ der Oper für ihr Wesen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegentheil beweisen könnte. Als Rossini mit bei weitem größerem Rechte die Oper mit sich für fertig hielt, irrte er sich zwar weniger, weil er das Wesen der Oper erkannt, deutlich dargethan und zur allgemeinen Geltung gebracht hatte, und somit annehmen konnte, nur noch nachgeahmt, nicht aber mehr überboten zu werden. Dennoch täuschte aber auch er sich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Caricatur zusammengesetzt werden könnte, die nicht nur von der Oeffentlichkeit, sondern auch von kunstkritischen Köpfen als eine neue und wesentliche Gestalt der Oper aufgenommen sein dürfte; denn er wußte zur Zeit seiner Blüthe noch nicht, daß es den Bankiers, für die er bis dahin Musik gemacht hatte, einmal einfallen würde, selbst auch zu componiren.

O wie ärgerte er sich, der sonst so leichtsinnige Meister, wie ward er bös und übelgelaunt, sich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geschicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunstnichtswürdigkeit übertroffen zu sehen! O wie war er der „dissoluto punito“, die ausgestochene Courtisane, und von welchem ingrimmigen Verdrusse ob dieser Schmach war er erfüllt, als er dem Pariser Operndirector, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder Etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbath fertig wären!“ — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, Alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchencomponist. —

Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verständlichen Darstellung des Wesens der modernsten Oper gelangen.

# III.

Die Geſchichte der Oper iſt ſeit Roſſini im Grunde nichts Anderes mehr, als die Geſchichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künſtleriſch ſpeculativen, und ihres Vortrages vom wirkungsſüchtigen Standpunkte der Darſtellung aus.

Roſſini's von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Componiſten vom Aufſuchen des dramatiſchen Inhaltes der Arie, und von dem Verſuche, ihr eine conſequente dramatiſche Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Weſen der Melodie ſelbſt, in welche ſich das ganze Gerüſt der Arie aufgelöſt hatte, war es, was jetzt den Inſtinct wie die Speculation des Componiſten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß ſelbſt an der Arie Gluck's und ſeiner Nachfolger das Publicum nur in dem Grade ſich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodiſchen Theile dieſer Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in ſeiner Allgemeinheit ſich nur als abſolut ohrgefällige Tonweiſe kundgab. Wird uns dies an Gluck ſchon vollkommen deutlich, ſo wird an dem letzten ſeiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen erſichtlich. Sie Alle, dieſe ernſten muſikaliſchen Dramatiker, hatten ſich mehr oder weniger ſelbſt belogen, wenn ſie die Wirkung ihrer Muſik weniger der rein melodiſchen Eſſenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denſelben untergelegten, dramatiſchen Abſicht zuſchrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz äſthetiſcher Schöngeiſter und

einer vornehmen Welt, die sich darauf steifte, ebenfalls ästhetisch und schöngeistig zu sein. Die ernste ästhetische Intention der Meister ward von diesem Publicum mit Respect aufgenommen; die ganze Glorie des künstlerischen Gesetzgebers strahlte um den Musiker, der es unternahm, in Tönen das Drama zu schreiben, und sein Publicum bildete sich wohl ein, von der dramatischen „Declamation" ergriffen zu sein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingerissen war. Als das Publicum, durch Rossini emanzipirt, sich dies endlich offen und unumwunden eingestehen durfte, bestätigte es somit eine ganz unläugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erscheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, sondern auch der ganzen künstlerischen Anlage des Kunstwerkes gemäß, die Musik die Hauptsache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunst und alle durch sie angedeutete dramatische Absicht wirkungslos und nichtig bleiben müsse, dagegen die Musik alle Wirkung durch ihr eigenstes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen, und dieses Wesen spricht sich, sobald die Musik zur Erreichung einer höheren Absicht nicht nur helfen und mitwirken, sondern für sich ganz allein wirken will, nur in der Melodie, als dem Ausdrucke einer allgemeinen Empfindung, aus.

Allen Operncomponisten mußte durch Rossini's unwiderlegliche Erfolge dies ersichtlich werden. Stand tiefer fühlenden Musikern hiergegen eine Erwiderung offen, so konnte es blos die sein, daß sie den Charakter der Rossini'schen Melodie nicht nur als seicht und ungemüthlich, sondern als das Wesen der Melodie überhaupt nicht erschöpfend begriffen. Es mußte solchen Musikern die künstlerische Aufgabe sich darstellen, der unstreitig allmächtigen Melodie den ganzen vollen Ausdruck schöner menschlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen ist; und in dem Streben, diese Aufgabe zu lösen, setzten sie die Reaction Rossini's — über das Wesen und die Entstehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künstliches Leben geschöpft hatte, bis zur Restauration der ursprünglichen Tonweise des Volksliedes.

Von einem deutschen Musiker ward diese Umwandelung der Melodie zuerst und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwickelung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, als reinmenschliches Unabhängigkeitsgefühl sich daher auch noch nicht als absolut und unbedingt erfaßte, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als nothwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entstehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Restauration, als einer Revolution; sie gab sich in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, und erst in der neuesten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieser Irrthum nur zu neuen Fesseln für unsre Entwickelung zur wirklich menschlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dies erkennen mußten, sind wir nun aber auch mit Bewußtsein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit schmerzlicher, aber heilsamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Wesens der Oper als im Einklange mit unsrer politischen Entwickelung stehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantasie ist hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei solchem Beginnen nicht die absurdesten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichster Fülle in Bezug auf diesen Gegenstand bereits geschehen ist. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerspruchsvolle dieses Kunstgenres, sowie seine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Absicht wirklich zu erreichen, einzig aus seinem Wesen selbst zur Erklärung zu bringen. Die nationale Richtung aber, die in der Behandlung der Melodie eingeschlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrthum kundgebenden Zersplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Uebereinstimmendes mit den Irrthümern unsrer politischen Entwickelung in

den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunst, wie in der Politik, hat diese Richtung das Bezeichnende, daß der ihr zu Grunde liegende Irrthum in seiner ersten Unwillkürlichkeit sich mit verführerischer Schönheit, in seiner eigensüchtig bornirten endlichen Halsstarrigkeit aber mit widerlicher Häßlichkeit zeigte. Er war schön, so lange der, nur befangene, Geist der Freiheit sich in ihm aussprach; er ist jetzt ekelhaft, wo der Geist der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künstlich aufrecht erhält.

In der Musik äußerte sich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um so mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Musik sich überhaupt mehr in allgemeiner, als in specifischer Empfindung ausspricht. Was bei unseren dichtenden Romantikern sich als römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudalritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodien Rossini's, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destillirt zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke,

beim Einathmen dieſer Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerſtehen, der entnervten Menſchheit dieſen heilenden Anblick, dieſen belebenden Duft zur Erlöſung von ihrem Wahnſinne zuzuführen, die Blume ſelbſt ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um ſie als Allerheiligſtes der ſegenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — *er brach ſie!* — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache ſetzte er die ſüß Verſchämte in die koſtbare Vaſe; täglich netzte er ſie mit friſchem Waſſer aus dem Waldquell. Doch ſieh! — die ſo keuſch geſchloſſenen ſtraffen Blätter entfalten ſich, wie zu ſchlaffer Wolluſt ausgedehnt; ſchamlos enthüllt ſie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet ſie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Naſe jedes gauneriſchen Wollüſtlings dar. „Was iſt dir, Blume?“ ruft in Seelenangſt der Meiſter: „vergiſſeſt du ſo die ſchöne Waldwieſe, wo du ſo keuſch gewachſen?“ Da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fahren; matt und welk zerſtreuen ſie ſich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres ſüßen Duftes weht dem Meiſter zu: „Ich ſterbe nur, — da du mich bracheſt!“ — Und mit ihr ſtarb der Meiſter. Sie war die Seele ſeiner Kunſt, und dieſe Kunſt die räthſelvolle Haft ſeines Lebens geweſen. — Auf der Waldwieſe wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: ſie ſangen dem Fürſten Metternich vor; der empfahl ſie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüſirten ſich in ihren geilen Salons an dem luſtigen Jodeln der Alpenkinder und wie ſie von ihrem „Dierndel“ ſangen. Jetzt marſchiren die Burſchen nach Bellini'ſchen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'ſchen Opernmelodien, denn — *die Blume wuchs nicht wieder!* —

Es iſt ein charakteriſtiſcher Zug der *deutſchen* Volksmelodie, daß ſie weniger in kurzgefügten, keck und ſonderlich bewegten Rhythmen, ſondern in langathmigen, froh und doch ſehnſüchtig geſchwellten Zügen ſich uns kundgiebt. Ein deutſches Lied, gänzlich ohne harmoniſchen Vortrag, iſt uns undenkbar: überall hören wir es mindeſtens zweiſtimmig geſungen; die Kunſt fühlt ſich ganz von ſelbſt aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelſtimme einzufügen, um den Bau der harmoniſchen Melodie vollſtändig vor ſich zu haben. Dieſe Melodie iſt die Grundlage der

Weber'schen Volksoper; sie ist, frei aller local-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmuth, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weberschen Melodie das Wesen deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen specifischen Qualitäten es thun! —

Nach dieser Melodie gestaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das mußte ihm gelingen, zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Factor seiner Oper machte: das Vorgeben des Dramas fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vorn herein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi" zur Musik Rossini's. Die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi" ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'schen „Freischützen", und Weber war hier nichts Anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich.* Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Dramas um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was

* Was ich hier unter „sinnlich" verstehe, im Gegensatze zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunstwerkes setze, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publicums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Castraten in den Schrei ausbrach: „Gesegnet sei das Messerchen!" —

in dieser Sprache, bei all ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als das redliche Bekenntniß von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht blos für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen; wogegen sie vernünftiger Weise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

---

Wir haben die Geschichte der Melodie fortzusetzen.

War Weber im Aufsuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver Innigkeit ohne beengende nationelle Sonderlichkeit an, so hatte er die Operncomponisten im Allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem sie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachspäheten.

Zunächst waren es französische Componisten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Schon längst hatte sich bei ihnen das witzige oder sentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im recitirten Schauspiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindsamen, doch nie für den leidenschaftlichen tragischen Ausdruck geeignet, hat es ganz von selbst auch den Charakter des dramatischen Genres bestimmt, in welchem es mit vorherrschender Absicht angewandt wurde. Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Contretanz an; ohne den giebt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit Anderen zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Contretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt.

So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben einander da, und wo das Couplet von Mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dies im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für den Inhalt aber demjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigenthümliche Blüthe dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Contretanzes. Auf dieses nationale Product, das immer nur als Nebenläufer der dramatischen Absicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in sich verwendet worden war, gingen französische Operncomponisten mit erwogener Absichtlichkeit zurück, als sie auf der einen Seite des Todes der Spontini'schen Oper inne wurden, auf der anderen Seite aber die weltberauschende Wirkung Rossini's, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Weber's gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes französischen Nationalproductes war aber bereits verschwunden; so lange hatte Vaudeville und komische Oper an ihm gesogen, daß sein Quell in trockenster Dürre nicht mehr zu fließen vermochte. Wo die naturbedürftigen Kunstmusiker nach dem ersehnten Rauschen des Baches hinhorchten, konnten sie es vor dem prosaischen Klippklapp der Mühle nicht mehr vernehmen, deren Rad sie selbst mit dem Wasser trieben, das sie aus seinem natürlichen Bette im bretternen Canale zu ihr hingeleitet hatten. Wo sie das Volk singen hören wollten, tönten ihnen nur ihre ekelhaft wohlbekannten Vaudeville-Maschinen-Fabrikate entgegen.

Nun ging die große Jagd auf Volksmelodien in fremder Herren Ländern los. Bereits hatte Weber selbst, dem die heimische Blume welkte, in Forkel's Schilderungen der arabischen Musik fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. Unsre Franzosen waren flinker auf den Beinen; sie blätterten nur im Reisehandbuche für Touristen, und machten sich dabei selbst auf, ganz in der Nähe zu hören und zu sehen, wo irgend noch ein Stück Volksnaivetät vorhanden wäre, wie es aussähe und

wie es klänge. Unsere greise Civilisation ward wieder kindisch, und kindische Greise sterben bald! —

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodien-Jäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach hastigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geschnatter und Geflucke ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinct von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitiren! Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüthen, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich todtschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet, — aus denen doch eigentlich gar Nichts zu holen ist, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Compliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici".

— Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Dramas, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüthen des Theatervulcanes zu ersticken! —

Rossini schaute dem prächtigen Spectakel aus der Ferne zu, und als er nach Paris reiste, hielt er es für gut, unter den schneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu rasten, und wohl darauf hinzuhorchen, wie die gesunden, kecken Burschen dort mit ihren Bergen und Kühen sich musikalisch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber sein verbindlichstes Compliment, (er

wußte wohl, warum?), und stellte der Welt mit vieler Vaterfreude sein jüngstes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell“ getauft hatte.

Die „Stumme von Portici“ und „Wilhelm Tell“ wurden nun die beiden Axen, um die sich fortan die ganze speculative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimniß, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisiren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Continente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutsche Kunstkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe sie die „nationale“, ja — wenn man will — sogar die „historische“ Richtung eingeschlagen. Wenn die ganze Welt verrückt wird, fühlen sich die Deutschen am seligsten dabei; denn desto mehr haben sie zu deuten, zu errathen, zu sinnen und endlich — damit ihnen ganz wohl werde — zu classifiziren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des Nationalen auf die Melodie, und durch sie auf die Oper bestand.

Das Volksthümliche ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufsteigendem Wachsthum sich bis zum Kunstwerke erheben konnte. In der Gesellschaft, wie in der Kunst, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weitester Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegirten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmlischer Willkür aus der Luft herab in das Maul fiel. Als wir das Manna aber verpraßt hatten, sahen wir uns nun hungrig nach den Fruchtbäumen auf Erden um, und raubten diesen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit keckem, räuberischem Bewußtsein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir sie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume selbst um — bis auf die Wurzeln, um zu sehen, ob nicht auch diese durch künstliche Zubereitung schmackhaft oder doch

wenigstens verschlingbar gemacht werden könnten. So räudeten wir den ganzen schönen Naturwald des Volkes aus, daß wir mit ihm nun als nackte, hungerleidige Bettler dastehen.

So hat denn auch die Opernmusik, da sie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, sich auf das Volkslied gestürzt, bis auf seine Wurzeln es ausgesogen, und sie wirft nun den faserigen Rest der Frucht in ekelhaften Opernmelodien dem beraubten Volke als elende und gesundheitsschädliche Nahrung hin. Aber auch sie, die Opernmelodie, ist nun ohne alle Aussicht auf neue Nahrung geworden; sie hat Alles verschlungen, was sie verschlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht sie unfruchtbar zu Grunde: sie kaut nun mit der Todesangst eines sterbenden Gefräßigen an sich selber herum, und dieses widerliche Herumknaupeln an sich selbst nennen deutsche Kunstkritiker „Streben nach höherer Charakteristik", nachdem sie zuvor das Umschlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emancipation der Massen" getauft hat! —

Das wahrhaft Volksthümliche vermochte der Operncomponist nicht zu erfassen; um dies zu können, hätte er selbst aus dem Geiste und den Anschauungen des Volkes schaffen, d. h. im Grunde selbst Volk sein müssen. Nur das Sonderliche konnte er fassen, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volksthümlichen kundgiebt, und dies ist das Nationale. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwischt, lebte nur noch in den Theilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder des Bergthales geheftet, von allem befruchtenden Austausch ihrer Eigenthümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein starr und stereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in diesen Händen, die — um es nach luxuriöser Willkür verwenden zu können — ihm erst noch die letzten Fasern seiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum modischen Curiosum werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus auf das scheckige Gerüste überlebter, inhaltloser Formen gesetzt.

Einen nicht unwesentlichen Einfluß mußte dieses Verfahren jedoch auf das Gebaren dieser Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem Verhältnisse der darstellenden Factoren der Oper zu einander, die, wie erwähnt, als „Emancipation der Massen“ aufgefaßt worden ist.

# IV.

Jede Kunstrichtung nähert sich ganz in dem Grade ihrer Blüthe, als sie das Vermögen zu dichter, deutlicher und sicherer Gestaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange sein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrufen lyrischer Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den staunenerregenden Gegenstand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerscheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In diesem Helden, als dem gedrängten Bilde seines eigenen Wesens, erkennt es sich selbst, und seine Thaten feiert es im Epos, im Drama aber stellt es selbst sie dar. Der tragische Held der Griechen schritt aus dem Chor heraus und sprach zu ihm zurückgewandt: „Seht, so thut und handelt ein Mensch; was Ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das stelle ich Euch als unwiderleglich wahr und nothwendig dar". — Die griechische Tragödie faßte in Chor und Helden das Publicum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urtheile über sich — als gedichtete Anschauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urtheil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Scene ab ganz in das Volk zurücktreten, und dafür als belebender und verwirklichender Theilnehmer der Handlung — als solcher — selbst behülflich werden konnte. Shakespeare's Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Nothwendigkeit des Chores vollkommen überwunden

hat. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich betheiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Nothwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergiebt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keineswegs aber aus einer etwa principiellen technischen Verachtung der Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst untergeordnetste Person zur Theilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

Wenn die sicher und fest gezeichneten Persönlichkeiten Shakespeare's im weiteren Verlaufe der modernen dramatischen Kunst immer mehr von ihrer plastischen Individualität verloren und bis zur bloßen stabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabsanken, so ist dies dem Einflusse des ständisch uniformirenden Staates zuzuschreiben, der das Recht der freien Persönlichkeit mit immer tödtlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper. Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzessin", — das ist die ganze dramatische Axe, um die sich die Oper drehte, und — bei Licht besehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Localität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein für alle Mal abging. Als die Componisten alle melodische Productivität ihrer Kunst erschöpft hatten und vom Volke sich die Localmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Locale selbst: Decorationen, Costüme, und das, was diese auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptsache, die Oper selbst, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzessin" werfen mußte, um die armen Unglücklichen am colorirten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Dramas zu seiner tödtlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst

der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure scenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin Ich, und keine Oper ist außer mir!“

Wohl hatten schon früher edle Künstler des Schmuckes des Nationalen sich bedient; nur da aber vermochte es einen wirklichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteristische Handlung belebten, dramatischen Stoffe beigegeben und ohne alle Ostentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Colorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern nach der Farbe zu suchen. Jener Osmin und jener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zuthat unserer modernen Operncomponisten wird aber nicht auf solche Individualitäten verwandt, sondern sie soll dem an sich ganz Charakterlosen eine irgendwie charakteristische Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für sich ganz gleichgültigen und farblosen Existenz, erst geben. Die Spitze, auf die alles gesunde Volksthümliche ausläuft, das rein menschlich Charakteristische, ist in unserer Oper von vornherein als farblose, nichtsbedeutende Ariensänger-Maske verbraucht, und diese Maske soll nun durch den Widerschein der umgebenden Farbe nur künstlich belebt werden, weshalb denn auch diese Farbe der Umgebung in den allergrellsten und schreiendsten Klecksen aufgetragen wird.

Um die öde Scene um den Ariensänger herum zu beleben, hat man das Volk, dem man seine Melodie abgenommen hatte, selbst endlich auf die Bühne gebracht; aber natürlich konnte das nicht das Volk sein, das jene Weise erfand, sondern die gelehrig abgerichtete Masse, die nun nach dem Tacte der Opernarie hin- und hermarschirte. Nicht das Volk brauchte man, sondern die Masse, d. h. den materiellen Ueberrest von dem Volke, dem man den Lebensgeist ausgesaugt hatte. Der massenhafte Chor unserer

modernen Oper ist nichts Anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Decorationsmaschinerie des Theaters, der stumme Prunk der Coulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt. „Prinz und Prinzessin" hatten mit dem besten Willen Nichts mehr zu sagen, als ihre tausend Mal gehörten Schnörkelarien: man suchte das Thema endlich dadurch zu variiren, daß das ganze Theater von der Coulisse bis zum verhundertfachten Choristen diese Arie mitsang, und zwar — je höher die Wirkung steigen soll — gar nicht einmal mehr vielstimmig, sondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heut zu Tage so berühmt gewordenen „Unisono" enthüllt sich ganz ersichtlich der eigentliche Kern der Absicht der Massenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Massen „emancipirt", wenn wir sie, wie in den berühmtesten Stellen der berühmtesten modernen Opern, die alte, abgedroschene Arie im hundertstimmigen Einklange vortragen hören. So hat unser heutiger Staat die Masse ebenfalls emancipirt, wenn er sie in Soldatenuniform bataillonsweise aufmarschiren, links und rechts schwenken, schultern und präsentiren läßt: wenn die Meyerbeer'schen „Hugenotten" sich zu ihrer höchsten Spitze erheben, hören wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon sehen. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emancipation der Massen. —

---

Die so „emancipirte" Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteristisches Leben in den Hauptpersonen der Oper nicht vorhanden war, so konnte dies wahrlich dem massenhaften Apparate noch weniger eingegossen werden. Der Widerschein, der von diesem Apparate aus belebend auf die Hauptpersonen fallen sollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann sein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anstrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuschte. Diesen Anstrich gewann man aus dem historischen Costüm, das das nationale Colorit noch prägnanter machen mußte.

Man sollte annehmen, hier, beim Einmischen des historischen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugetheilt werden

müssen, entscheidend in die Gestaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unseren Irrthum einsehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie sie alle Phasen ihrer Entwickelung nur dem verzweifelten Streben des Musikers, sein Werk am künstlichen Dasein zu erhalten, verdanken mußte, und selbst zur Verwendung historischer Motive nicht durch ein als nothwendig empfundenes Verlangen, sich an den Dichter zu ergeben, sondern durch den Drang rein musikalischer Umstände hingewiesen ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen, hervorging. Wir werden später auf die Stellung des Dichters zu unserer modernsten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungestört vom Standpunkte des wirklichen Factors der Oper, des Musikers, aus, bis wohin sein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Musiker, der — mochte er sich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maße auch das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenstand seines Ausdruckes, in seinem verkehrten Eifer, diesen Gegenstand selbst zu zeichnen, selbst zu dichten, zum grundsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menschen verlangt, sondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit seinen Gewändern nach Belieben drapirte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieser Gewänder allein zu entzücken, so mußte er nun, da er das warme Pulsiren des menschlichen Leibes an dem Gliedermanne unmöglich darstellen konnte, bei somit immer größerer Verarmung seiner Ausdrucksmittel endlich nur noch auf unerhört mannigfaltige Variation in den Farben und Falten seiner Gewänder bedacht sein. Das historische Gewand der Oper — das ergiebigste, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteste zu wechseln im Stande war, — ist aber eigentlich doch nur das Werk des Decorationsmalers und Theaterschneiders, wie diese beiden Factoren denn in Wahrheit die allerwichtigsten Bundesgenossen des modernen Operncomponisten geworden sind. Allein auch der Musiker unterließ es nicht, seine Tonfarbenpalette für das historische Costüm herzurichten; wie hätte er, der Schöpfer

der Oper, der sich den Dichter zum Bedienten gemacht hatte, den Maler und Schneider nicht auch ausstechen sollen? Hatte er das ganze Drama, mit Handlung und Charakteren, in Musik aufgelöst, wie sollte es ihm unmöglich bleiben, auch die Zeichnungen und Farben des Malers und Schneiders musikalisch zu Wasser zu machen? Er vermochte es, alle Dämme niederzureißen, alle Schleusen zu öffnen, die das Meer vom Lande trennen, und so in der Sündfluth seiner Musik das Drama mit Mann und Maus, mit Pinsel und Scheere zu ersäufen!

Der Musiker mußte aber auch die ihm prädestinirte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer „historischen Musik" zu machen. Sein hoher Ruf begeisterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „historische" Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders, als eine nicht historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, daß die „historische" Musik von der gegenwärtig gewöhnten so verschieden sei, als das Costüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so, wie man das Costüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dies nicht so leicht, denn in jenen im Costüm so pikanten Zeitaltern gab es barbarischer Weise noch keine Opern: eine allgemeine Opernsprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen sang man damals in den Kirchen, und diese Kirchengesänge haben in der That, wenn man sie heute plötzlich singen läßt, unserer Musik gegenübergehalten, etwas überraschend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengesänge her! Die Religion muß auf's Theater wandern! — So ward die musikalisch historische Costümnoth zur christlich religiösen Operntugend. Für das Verbrechen des Raubes der Volksmelodie verschaffte man sich römisch-katholische und evangelisch-protestantische Kirchenabsolution, und zwar gegen die Wohlthat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Massen, nun auch die Religion — um im Ausdrucke der deutschen Kritik consequent zu bleiben — durch die Oper „emancipirt" wurde.

So ward der Operncomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte diese entsündigende „Emancipation der Kirche" nur bedingungsweise vom Musiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beseligt sein, so mußte sie sich gefallen lassen, nur einen gewissen, vernünftiger Weise ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emancipirten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherrschen, nicht die Religion die Oper; sollte die Oper zur Kirche werden, so war die Religion ja nicht von der Oper, sondern diese von ihr emancipirt. Für die Reinheit des musikalisch-historischen Costümes hätte es der Oper allerdings erwünscht sein können, nur noch mit der Religion zu thun zu haben, denn die einzig verwendbare historische Musik fand sich nur in der Kirchenmusik vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu thun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich schaden müssen: denn das, was durch die Emancipation der Religion verherrlicht werden sollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieser üppig entfaltete Urkeim alles Opernwesens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, sondern nach unterhaltender Zerstreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beischmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzessin", nebst gehöriger Zuthat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Couliſſen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dies ganze hochwürdige Operncollegium in historische Musik umzusetzen? —

Hier eröffnete sich dem Musiker das unabsehbar graue Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung: die Aufforderung zum Erschaffen aus Nichts. Sieh da, wie schnell er mit sich einig wurde! Er hatte nur dafür zu sorgen, daß die Musik immer ein wenig anders klinge, als man der Gewohnheit nach annehmen müsse, daß sie zu klingen hätte, so klang jedenfalls seine Musik fremdartig, und ein richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte, um sie vollständig „historisch" zu machen.

Die Musik, als reichstes Vermögen des Ausdruckes, erhielt nun eine ganz neue, ungemein pikante Aufgabe, nämlich: den Ausdruck, den sie überhaupt schon zum Gegenstande des Ausdruckes gemacht hatte, wiederum durch sich selbst zu widerlegen; der Ausdruck, der ohne ausdruckswerthen Gegenstand an und für sich nichtig war, wurde, im Streben dieser Gegenstand für sich selbst zu sein, wiederum verneint, so daß das Resultat unserer Welterschaffungstheorien, nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entstanden ist, von dem Operncomponisten vollständig erreicht werden mußte. Wir empfehlen der deutschen Kritik den hieraus entstandenen Opernstyl als „emancipirte Metaphysik".

Betrachten wir dies Verfahren etwas näher. —

Wollte der Componist einen unmittelbar entsprechenden nackten Ausdruck geben, so konnte er dies mit dem besten Willen nicht anders als in der musikalischen Sprechweise, die uns heute eben als verständlicher musikalischer Ausdruck gilt; beabsichtigte er nun, diesem ein historisches Colorit zu verleihen, und konnte er dies im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, so stand ihm zunächst allerdings die Ausdrucksweise einer früheren musikalischen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermessen entnehmen konnte. Auf diese Weise hat sich denn auch der Componist aus allen, irgend schmackhaften Styleigenthümlichkeiten verschiedener Zeiten einen scheckigen Sprachjargon zusammengesetzt, der an und für sich seinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entsprechen konnte. Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdruckswerthen Gegenstande loslöst, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d. h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d. h. die neueste Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den somit der Componist erfand, um — der historischen Absicht zu lieb — fremdartig zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erscheint, sondern das Kleid ist, welches

wir Alle tragen, die Sprache, die wir Alle ſprechen. Der Componiſt muß verzweifeln, ſich durch ſeine eigenen Erfindungen ſomit immer wieder in dem Beſtreben, fremdartig zu erſcheinen, behindert zu ſehen, und er muß nothgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein für alle Mal fremdartig zu erſcheinen, ſobald er ſeinen Beruf zur „hiſtoriſchen“ Muſik erfüllen will. Er muß daher ein für alle Mal darauf bedacht ſein, ſelbſt den entſtellteſten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modiſchen Gewohnheit gemacht worden iſt — in ſich wiederum zu entſtellen: er muß ſich vornehmen, genau genommen, da „Nein“ zu ſagen, wo er eigentlich „Ja“ ſagen will, da ſich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken ſoll, da jammernd zu wimmern, wo er ſich behaglicher Luſt hinzugeben hätte. Wahrlich, ſo und nicht anders iſt es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, ſonderbar, wie von Gott weißwoher kommend, zu erſcheinen; er muß ſich geradesweges verrückt ſtellen, um „hiſtoriſch-charakteriſtiſch“ zu erſcheinen. Hiermit iſt denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Hiſtoriſchen“ hat zur hyſteriſchen Verrücktheit geführt, und dieſe Verrücktheit iſt zu unſerer Freude bei Licht beſehen gar nichts Anderes, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

# V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir sie für den musikalischen Ausdruck von den französischen sogenannten Neuromantikern ausüben sehen, war aus einem Gebiete der Tonkunst, das von der Oper vollkommen abseits lag, eine scheinbare Rechtfertigung, vor Allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zusammen wir unter der Bezeichnung des Mißverständnisses Beethoven's leicht begreifen können.

Sehr wichtig ist es, zu beachten, daß Alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausübte, lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik, keineswegs aber aus dem der Dichtkunst, oder aus einem gesunden Zusammenwirken beider Künste, sich herleitete. Wie wir finden mußten, daß von Rossini an die Geschichte der Oper mit Bestimmtheit nur noch in die Geschichte der Opernmelodie auslaufe, so sehen wir auch in der neuesten Zeit alle Einwirkung auf das immer historisch-dramatischere Gebaren der Oper nur von dem Componisten ausgehen, der im nothgedrungenen Streben, die Opernmelodie zu variiren, von Folge zu Folge dahin getrieben wurde, in diese seine Melodie das Vorgeben selbst historischer Charakteristik aufzunehmen, und dadurch dem Dichter bezeichnete, was er dem Musiker, um dessen Vornehmen zu entsprechen, liefern müsse. War nun diese Melodie bisher als Gesangsmelodie künstlich fortgepflanzt worden, — als Melodie, die, von der bedingenden dichterischen Unterlage abgelöst, dennoch im

Munde oder in der Kehle des Sängers neue Bedingungen zu weiterer Culturentwickelung erhielt, — und gewann ſie dieſe Bedingungen namentlich auch aus einem erneueten Ablauſchen der urſprünglichen Naturmelodie vom Munde des Volkes, — ſo wandte ſich nun ihr heißhungriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie, vom Munde des Sängers wiederum abgelöſt, aus der Mechanik des Inſtrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Inſtrumentalmelodie, in die Operngeſangsmelodie* überſetzt, ward ſo zum Factor des vorgegebenen Dramas: — in der That, ſo weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Oper kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunſt, nur von Gewaltſamkeit zu Gewaltſamkeit fortſchreitend, ſich ein mühſeliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Inſtrumentalmuſik ſich das Vermögen gewonnen, die harmoniſche Tanz- und Liedweiſe durch Zerlegung in kleinere und kleinſte Theile, durch neues und mannigfaltig verſchiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieſer Theile, zu einer beſonderen Sprache auszubilden, die ſo lange im höheren künſtleriſchen Sinne willkürlich und für das Reinmenſchliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verſtändlichem Wiedergeben beſtimmter, individueller menſchlicher Empfindungen ſich nicht als einzig maßgebende Nothwendigkeit für die Geſtaltung jener melodiſchen Sprachtheile kundthat. Daß der Ausdruck eines ganz beſtimmten, klarverſtändlichen individuellen Inhaltes in dieſer, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachſenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erſt derjenige Inſtrumentalcomponiſt aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen ſolchen Inhalt auszuſprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künſtleriſchen Geſtaltens wurde.

Die Geſchichte der Inſtrumentalmuſik iſt von da an, wo jenes Verlangen ſich in ihr kundgab, die Geſchichte eines künſtleriſchen

* Daß die Geſangsmelodie, die nicht aus dem Wortverſe ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, ſondern dieſem nur aufgelegt wurde, an ſich bereits nur Inſtrumentalmelodie war, müſſen wir jetzt ſchon beachten; an beſonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieſer Melodie zum Orcheſter, näher zurückkommen.

Irrthumes, der aber nicht, wie der des Operngenres, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegränzten inneren Vermögens derselben endete. Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus*, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Columbus nahm seinen Irrthum mit sich in das Grab: er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollsten Irrthume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthumes erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegränzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

Des Irrthumes Beethoven's und des Gewinnes seiner künstlerischen That konnten wir aber erst inne werden, als wir seine Werke im vollen Zusammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit seinen Werken zu einer abgeschlossenen Erscheinung geworden war, und an den künstlerischen Erfolgen seiner Nachkommen, die den Irrthum des Meisters — als einen ihnen selbst nicht eigenen und ohne die riesige Kraft jenes seines Verlangens — in ihr Kunstschaffen aufnahmen, der Irrthum selbst uns klar werden mußte. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Beethoven's gewahrten in dessen einzelnen Werken jedoch gerade nur Das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigenthümlichen Gestaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiste

* Schon in meinem „Kunstwerk der Zukunft" verglich ich Beethoven mit Columbus: ich muß diesen Vergleich hier nochmals aufnehmen, weil in ihm noch eine wichtige, früher von mir nicht berührte Aehnlichkeit enthalten ist.

seiner musikalischen Zeitumgebung, eben nur die Blüthe dieses Geistes in seinen Werken niederlegte, konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohlthätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Theilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Nothwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und nothwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade *da* unverständlich — oder vielmehr mißverständlich, — wo er einen besonderen individuellen Inhalt am Verständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Convention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Ausdrucke und der Form nach — Aehnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethoven's aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen *Gegenstand* wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber

nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt, d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigenthümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisirt hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohlthuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Mißverständniß, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Losgetrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Nothwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Bedingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch, daß man sich bis zum Uebermaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, dem mußte Nichts wichtiger dünken, als in den soeben charakterisirten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu erscheinen, und da die Nahrung solcher Neuheit immer nur aus dem musikalischen Kunstgebiete selber kommen, nirgends aber den wechselnden Erscheinungen des Lebens entnommen werden konnte, so mußte jener Musiker mit Recht eine ergiebigste Ausbeute gerade in den Werken Beethoven's ersehen, die wir als Skizzen zu seinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen sich kundthat, die dem unverständnißvoll Hinhorchenden wohl sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausspruche bestimmter individueller Empfindungsmomente zu

gelangen, — dies Alles fiel, in ſeiner ganz formellen Aeußerlichkeit erfaßt, zur blos techniſchen Fortbildung jenen Componiſten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieſer Beethoven'ſchen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmuſiciren erkannten. Während der größere Theil der *älteren* Muſiker in Beethoven's Werken nur Das begreifen und gelten laſſen konnte, was von des Meiſters eigenthümlichſtem Weſen ablag und nur als die Blüthe einer früheren, unbeſorgteren muſikaliſchen Kunſtperiode erſchien, haben *jüngere* Tonſetzer hauptſächlich das Aeußerliche und Sonderbare der ſpäteren Beethoven'ſchen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Aeußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener ſeltſamen Züge das in Wahrheit *unausgeſprochene* Geheimniß des Meiſters bleiben ſollte, ſo mußte für ſie mit gebieteriſcher Nothwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenſtand geſucht werden, der trotz ſeiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Beſondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieſer Gegenſtand war natürlich nur außerhalb der Muſik zu finden, und für die ungemiſchte Inſtrumentalmuſik konnte dies wiederum nur in der Phantaſie ſein. Das Vorgeben der muſikaliſchen Schilderung eines der Natur oder dem menſchlichen Leben entnommenen Gegenſtandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlaſſen, der einmal gegebenen Hinweiſung gemäß alle die muſikaliſchen Sonderbarkeiten ſich zu deuten, die nun in feſſelloſer Willkür bis zum bunteſten chaotiſchen Gewirre losgelaſſen werden konnten.

*Deutſche* Muſiker ſtanden dem Geiſte Beethoven's nahe genug, um der abenteuerlichſten Richtung, die aus dem Mißverſtändniſſe des Meiſters hervorging, fern zu bleiben. Sie ſuchten ſich vor den Conſequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem ſie ihre äußerſten Spitzen abſchliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweiſen und ihre Verwebung mit dieſer neueſten, ſich einen, in ſeiner künſtlichen Miſchung allgemeinen, ſo zu ſagen abſtracten Muſikſtyl bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anſtändig und ehrſam fortzumuſiciren war, ohne daß von draſtiſchen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten ſtanden. Wenn Beet-

hoven auf uns meistens den Eindruck eines Menschen macht, der uns Etwas zu sagen hat; was er aber nicht deutlich mittheilen kann, so erscheinen seine modernen Nachfolger dagegen wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mittheilen, daß sie uns Nichts zu sagen haben. —

In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerstes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des großen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethoven's vollendetstes Gemälde, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantastischer Willkür und Laune? Gewiß ist, daß Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblick dieser räthselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimniß kund zu thun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke faßte den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch

Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrathes gelingen wollte.

In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der complicirtesten Maschinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kund zu thun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heut zu Tage das Uebernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publicum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniß ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines blos mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender,

verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatürlicher, phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.

Er ist das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer anderen Seite her mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem gleichgültigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verschluckte auch die Berlioz'sche Neuromantik als feiste, wohlschmeckende Auster, deren Genuß ihr von Neuem ein glattes, grundbehagliches Ansehen gab.

---

Der Oper war aus dem Gebiete der absoluten Musik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigsten Ausdruckes durch das moderne Orchester zugeführt worden, das — im Sinne des Operncomponisten — nun selbst sich „dramatisch" zu gebärden abgerichtet war. Zuvor war das Orchester nie etwas Anderes als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen: mochte es in dieser Stellung noch so reich und üppig ausgestattet worden sein, immer blieb es dieser Melodie untergeordnet, und wo es zur unmittelbaren Theilnahme an dieser Melodie, zu ihrem Vortrage selbst gelangte, diente es doch gerade immer nur eben dazu, diese Melodie, als unbedingte Herrscherin, durch gleichsam prachtvollste Ausstattung ihres Hofstaates desto glänzender und stolzer erscheinen zu lassen. Alles, was zur nothwendigen Begleitung der dramatischen Handlung gehörte, wurde für das Orchester dem Gebiete des Ballets und der Pantomime entnommen, auf welchem sich der melodische Ausdruck ganz nach den gleichen Gesetzen aus der Volkstanzweise entwickelt hatte, wie die Opernarie aus der Volksliedweise. Wie diese Weise dem will-

kürlichen Belieben des Sängers und endlich des erfindungsſüchtigen Componiſten, ſo hatte jene dem des Tänzers und Pantomimikers ihre Verzierung und Ausbildung zu verdanken gehabt: in beiden war aber unmöglich die Wurzel ihres Weſens anzutaſten geweſen, weil dieſe außerhalb des Opernkunſtbodens, den Factoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich ſtand, und dieſes Weſen ſprach ſich in der ſcharf gezeichneten melismatiſchen und rhythmiſchen Form aus, deren Aeußerlichkeit die Componiſten wohl variiren, deren Linien ſie aber nie verwiſchen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbeſtimmteſten Ausdruckschaos dahin zu ſchwimmen. So war die Pantomime ſelbſt von der Tanzmelodie beherrſcht worden; der Pantomimiker konnte Nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an ſtrenge rhythmiſche und melismatiſche Convenienzen gefeſſelte Tanzmelodie irgendwie entſprechend zu begleiten im Stande war: er blieb ſtreng gebunden, ſeine Bewegungen und Gebärden, und ſomit das durch ſie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Muſik abzumeſſen, ſich und ſein eigenes Vermögen nach dieſem zu modeln und ſtereotypiſch feſtzuſetzen, — ganz wie in der Oper der ſingende Darſteller ſein eigenes dramatiſches Vermögen nach dem Vermögen des ſtereotypen Arienausdruckes temperiren, und ſein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Geſetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt laſſen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künſtleriſchen Factoren zu einander war denn in Oper wie in Pantomime der muſikaliſche Ausdruck an ſtarrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orcheſter als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müſſen, wenn der Gegenſtand der Orcheſterbegleitung, die dramatiſche Pantomime, ſich nach ihrem eigenen unerſchöpflichen inneren Vermögen entwickeln und ſo an ſich dem Orcheſter den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweiſen hätte dürfen. Nichts Anderes als jener unfreie, banale rhythmiſch-melodiſche Ausdruck in der Begleitung pantomimiſcher Actionen war bisher dem Orcheſter auch in der Oper möglich geweſen: einzig durch Ueppigkeit und Glanz im äußerlichſten Colorit hatte man ihn zu variiren verſucht.

In der selbstständigen Instrumentalmusik war nun dieser starre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß seine melodische und rhythmische Form wirklich in Stücke zerschlagen ward, die nun nach rein musikalischem Ermessen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verschmolzen wurden. Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, contrapunktisch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute sich an der krausen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durch einander schüttelte, und die ungeheuer complicirte Maschine, den Kaleidoskop, worin er die bunten Steine nach Belieben durch einander rüttelte, reichte er dem modernen Operncomponisten im Orchester dar.

Diese zerschnittene, zerhackte und in Atome zersetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher, an einander fügen konnte, nahm nun der Operncomponist vom Orchester in den Gesang selbst auf. Mochte diese Art melodischen Verfahrens, in Orchesterstücken allein angewandt, phantastisch launenhaft erscheinen, so war hier doch Alles zu entschuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, sich in der Musik allein mit voller Bestimmtheit auszusprechen, hatte selbst die ernstesten Meister schon zu dieser phantastischen Launenhaftigkeit verführt. In der Oper aber, wo mit dem scharfen Worte der Dichtkunst dem Musiker der ganz natürliche Anhalt zu sicherem, unfehlbarem Ausdrucke gegeben war, ist diese freche Verwirrung jedes Ausdruckes, diese absichtlich raffinirte Verstümmelung jedes irgend noch gesunden Organes dieses Ausdrucks, wie es sich in der fratzenhaften Aneinanderreihung der unter sich fremdartigsten und grundverschiedensten melodischen Elemente in der modernsten Opernweise kundgiebt, nur dem vollständig eingetretenen Wahnsinne des Componisten zuzuschreiben, der in dem hochmüthigen Vorgeben, das Drama aus absolut musikalischem Vermögen für sich allein, mit nur dienender Hülfe des Dichters, zu erschaffen, nothwendig bis dahin kommen mußte, wo wir ihn zum Gelächter jedes Vernünftigen heut zu Tage angekommen sehen.

Vermöge des ungeheuer angewachsenen musikalischen Apparates glaubte der Componist, der sich seit Rossini nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der absoluten Opernmelodie gelebt hatte, sich nun auch berufen, vom Standpunkte der melodischen Frivolität aus zur dramatischen „Charakteristik" kühn und keck vorschreiten zu dürfen. Als solcher „Charakteristiker" wird nicht nur vom Publicum, das längst zu seinem tief compromittirten Mitverbrecher an der Wahrheit der Musik gemacht worden war, sondern auch von der Kunstkritik der berühmteste moderne Operncomponist gefeiert. Im Hinblick auf größere melodische Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieser, wird die Meyerbeer'sche Melodie zwar als frivol und gehaltlos von der Kritik verworfen; in Rücksicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteristik", die seiner Musik entblüht seien, wird diesem Componisten aber Sündenablaß ertheilt, — wobei denn das Geständniß mit unterläuft, daß man musikalisch-dramatische Charakteristik am Ende nur bei frivoler, gehaltloser Melodik für möglich halte, was schließlich einzig wieder den Aesthetiker mit bedenklichem Mißtrauen gegen den Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns übersichtlich das Wesen dieser modernen „Charakteristik" in der Oper dar.

# VI.

Die moderne „Charakteristik“ in der Oper unterscheidet sich sehr wesentlich von Dem, was vor Rossini in der Gluck'schen oder der Mozart'schen Richtung uns für Charakteristik gelten muß.

Gluck war wissentlich bemüht, im declamirten Recitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinctmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein declamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieses Grau wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Roth sich darbot. Unwillkürlich adelte seine Musik alle nach theatralischer Convenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die

Charaktere des „Don Juan“ z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnißvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Componist ein wirkliches Bewußtsein hatten. Gewiß ist aber, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'schen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war.

Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Componisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwickelung der Oper gänzlich wieder verschwinden, bis, wie wir sahen, Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Factor der Oper machte, dem alles übrige Interesse, und vor Allem die Betheiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir sahen ferner, daß der Einspruch Weber's gegen Rossini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit dieser Melodie, keineswegs aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst gerichtet war. Im Gegentheil verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zutheilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossini'sche eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Componist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust tractirte, so daß der folgsame Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand, als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'schen

Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen" war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestirte er, als die Wärme des Weber'schen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigenthum ausgeben.

Weber suchte sich nach dem „Freischützen" einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er sogar verlangte, daß sie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Asche ihrer Prosa nachlassen sollte: sie sollte sich mit Haut und Haar in der Gluth seiner Melodie verbrennen lassen. Uns ist aus der Correspondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryanthetextes bekannt geworden, mit welch peinlicher Sorgfalt er sich genöthigt fühlte, wiederum seinen dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen" eitel gemacht, jetzt als Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu construiren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrthume, aber in einem Irrthume, der ihm mit Nothwendigkeit hatte ankommen müssen. Er hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun als Muse des Dramas selbst krönen, und durch ihre starke Hand all das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen" alle lyrischen Züge der Operndichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen

Sternes das Drama ſelbſt ausgießen. Man könnte ſagen, ſeine Melodie zur „Euryanthe“ ſei eher fertig geweſen, als die Dichtung; um dieſe zu liefern, brauchte er nur Jemand, der ſeine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr blos nachdichtete; da praktiſch dies aber nicht möglich war, ſo gerieth er mit ſeiner Dichterin in ein ärgerlich theoretiſches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der anderen Seite her eine klare Verſtändigung möglich wurde, — ſo daß wir gerade an dieſem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu erſehen haben, bis zu welcher peinlichen Unſicherheit Männer von Weber's Geiſte und künſtleriſcher Wahrheitsliebe durch das Feſthalten eines künſtleriſchen Grundirrthumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all ſeine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatiſche Unterlage zu Stande bekommen, die er vollſtändig in ſeine Melodie hätte auflöſen können, und zwar gerade deswegen, weil er ein wirkliches Drama zu Tage fördern wollte, nicht nur ein mit lyriſchen Momenten erfülltes Schauſpiel, von dem er — wie im „Freiſchützen“ — eben Nichts als blos dieſe Momente für ſeine Muſik zu verwenden gehabt hätte. In dem Texte der „Euryanthe“ blieb neben dem dramatiſch-lyriſchen Elemente, für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch ſo viel, der abſoluten Muſik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit ſeiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrſchen vermochte. Wäre dieſer Text das Werk eines wirklichen Dichters geweſen, der den Muſiker ſo nur zu ſeiner Hülfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Muſiker geſchehen war, ſo würde dieſer Muſiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit gerathen ſein: er würde da, wo er für ſeinen breiteren muſikaliſchen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigenden Stoff erkannte, ſich nur nach ſeinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hülfreichen Begleitung, betheiligt, und nur da, wo der vollſte muſikaliſche Ausdruck nothwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach ſeinem vollſten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe“ war jedoch aus dem umgekehrten Verhältniſſe zwiſchen Muſiker und Dichter hervorgegangen, und der

eigentlich dichtende Componist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dies hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikuräischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodien umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall charaktervoll, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem anderen Verfahren schreiten.

Ueberall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren Zwang hätte anthun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Theile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der declamatorischen Erforderniß der Textworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem feinen melodischen Firniß überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigenthum des Publicums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Claviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publicumsmelodie werden wollte. Auch in Weber's Opern ging das Publicum nur, um möglichst viele solcher Melodien zu hören, und sehr hatte der Meister sich geirrt, wenn er sich schmeichelte, auch jenes überfirnißte declamatorische Mosaik von diesem Publicum für Melodie angenommen zu sehen, worauf es grundsätzlich dem Componisten doch

wiederum ankam. Konnte dieses Mosaik in den Augen Weber's selbst nur durch den Worttext gerechtfertigt erscheinen, so war auf der einen Seite das Publicum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgültig gegen die Textworte; auf der anderen Seite aber mußte es sich wieder herausstellen, daß dieser Text doch nicht einmal vollkommen entsprechend in der Musik wiedergegeben war. Gerade diese unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zu Stande kam, — so daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichterischen Gedankens im Voraus erstickt, der Genuß einer Melodie aber um so empfindlicher geschmälert wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonsetzer nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt, und — wie in der Anfangsscene des ersten Actes — durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede, als solche, selbst wiedergiebt; wo er somit die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in die Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publicum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publicums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Componisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in

welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genres von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, consequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dies unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberons hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.

---

Was dieser edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht seiner reinen, dem schönsten Volksgeiste abgewonnenen Melodie, erfolglos erstrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Weber's, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Rossini'schen Melodie aus zu bewerkstelligen.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwickelung dieser Melodie mit durch, und zwar nicht aus abstracter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andere Sympathie für ihre Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Diese Eigenschaft Meyerbeer's hat ihn mit Gluck vergleichen lassen; auch dieser componirte als Deutscher italienische und französische Operntexte. In der That hat Gluck nicht aus dem Instincte der Sprache, (die in solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann), heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Aeußerung des Sprachorganismus auf der Oberfläche dieser Tausende von Organen schwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Productionsvermögen durch

die Rede zum muſikaliſchen Ausdruck hinauf, ſondern vom losgelöſten muſikaliſchen Ausdruck ging er zur Rede erſt zurück, nur um dieſen Ausdruck in ſeiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgültig ſein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam: hätte die Muſik in dieſer transſcendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache ſelbſt durchdringen können, ſo hätte ſie allerdings ſich vollkommen umgeſtalten müſſen. — Ich muß, um den Gang meiner Darſtellung hier nicht zu unterbrechen, dieſen äußerſt wichtigen Gegenſtand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umſtand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; ſeit Roſſini war dieſe Rede aber gänzlich durch die abſolute Melodie aufgezehrt, nur ihr materiellſtes Gerüſt diente in Vocalen und Conſonanten als Anhalteſtoff des muſikaliſchen Tones. Meyerbeer war durch ſeine Gleichgültigkeit gegen den Geiſt jeder Sprache und durch ſein hierauf begründetes Vermögen, ihr Aeußerliches mit leichter Mühe ſich zu eigen zu machen (eine Fähigkeit, die durch unſre moderne Bildung dem Wohlſtande überhaupt zugeführt iſt), ganz darauf hingewieſen, es nur mit der abſoluten, von allem ſprachlichen Zuſammenhange losgelöſten Muſik zu thun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den Erſcheinungen in dem bezeichneten Entwickelungsgange der Opernmuſik zuzuſehen: er folgte immer und überallhin ſeinen Schritten. Beachtenswerth iſt es vor Allem, daß er dieſem Gange eben nur folgte, nie aber mit ihm, geſchweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Staare, der der Pflugſchare auf dem Felde folgt, und aus der ſoeben aufgewühlten Ackerfurche luſtig die an die Luft geſetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung iſt ihm eigenthümlich, ſondern jede hat er nur ſeinem Vorgänger abgelauſcht und mit ungeheurer Oſtentation ausgebeutet, und zwar mit ſo erſtaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauſchte, kaum ein Wort ausgeſprochen hatte, als er auch die ganze Phraſe auf dieſes Wort bereits ausſchrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieſes Wortes richtig verſtanden hatte, woher es

denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Anderes sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeer'sche Phrase machte, war aber so betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes seiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phrase selbst mit einstimmen.

In Deutschland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugendphrase aufzufinden, die irgendwie auf das Weber'sche Wort gepaßt hätte: was Weber in melodischer Lebensfülle kundgab, konnte sich in Meyerbeer's angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachsprechen lassen. Er lauschte, der unergiebigen Mühe überdrüssig, freundesverrätherisch endlich nur noch den Rossini'schen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo diese Rosinen gewachsen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäischen Opernmusikwetters, die sich immer beim Windwechsel zunächst eine Zeit lang unschlüssig um und um dreht, bis sie, erst nach dem Feststehen der Windrichtung, auch selbst still haftet. So componirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur so lange Opern à la Rossini, bis in Paris der große Wind sich zu drehen anfing, und Auber und Rossini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge seiner Allerweltscapacität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte Alles, was sich ihm so darbot, in eine ungeheuer bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte sie alle mit einander.

— Es hat etwas so tief Betrübendes, beim Ueberblicke unsrer Operngeschichte nur von den Todten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen zu müssen! — Wollen wir aufrichtig sein, weil wir es müssen, so haben wir zu erkennen, daß nur die abgeschiedenen Meister dieser Kunst die Glorie des Märtyrerthumes verdienen, weil, wenn sie in einem Wahne befangen waren, dieser Wahn sich in ihnen so edel und

schön zeigte, und sie selbst so ernst und heilig an seine Wahrheit glaubten, daß sie ihr künstlerisches Leben mit schmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und schaffender Tonsetzer ringt aus innerem Drange mehr nach solchem Märtyrerthume; der Wahn ist soweit aufgedeckt, daß Niemand mehr mit starkem Glauben in ihm befangen ist. Ohne Glauben, ja ohne Freude, ist die Opernkunst ihren modernen Meistern zu einem bloßen Artikel für die Speculation herabgesunken. Selbst das Rossini'sche wollüstige Lächeln ist jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinsen des Wahnsinns! Fast zieht uns der Anblick des Wahnsinns noch am meisten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Athemzug jenes Wahnes, dem einst so edle Opfer entblühten. Nicht jener gauneriſchen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unserer Operntheaterzustände wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch schaffenden Operncompositions-Helden in seinem Wirken uns darstellen müssen: dieser Anblick könnte uns nur mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenschlicher Härte gegen eine Persönlichkeit hingerissen würden, wenn wir dieser die garstige Verderbtheit von Zuständen allein zur Last legen wollten, die auch diese Persönlichkeit gewiß um so mehr gefangen halten, als sie uns auf der schwindelndsten Spitze derselben, wie mit Krone und Scepter angethan, erscheint. Wissen wir nicht, daß Könige und Fürsten, gerade in ihrem willkürlichsten Handeln, jetzt die Allerunfreiesten sind? — Nein, betrachten wir in diesem Opernmusikkönige nur die Züge des Wahnsinns, durch die er uns bedauernswürdig und abmahnend, nicht aber verachtungswerth erscheint! Um der ewigen Kunst willen müssen wir aber die Natur dieses Wahnsinns genau kennen lernen, weil wir aus seinen Verzerrungen am Deutlichsten den Wahn zu erforschen vermögen, der einem Kunstgenre sein Dasein gab, über dessen irrthümliche Grundlage wir klar werden müssen, wenn wir mit gesundem jugendlichem Muthe die Kunst selbst wieder verjüngen wollen.

Auch zu dieser Erforschung können wir jetzt in kurzen, raschen Schritten vorwärts schreiten, da wir dem Wesen nach den Wahnsinn schon dargethan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kenntlichsten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz sicher zu sein.

Wir sahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöste Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweise geschwängert, bis zum Vorgeben historischer Charakteristik sich anlassen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr schwindender charakteristischer Individualität der handelnden Hauptpersonen des musikalischen Dramas, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emancipirten" — Massen zugetheilt wurde, von denen dieser Charakter als Reflex erst auf die handelnden Hauptpersonen wieder zurückfallen sollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Masse nur durch das historische Costüm ein unterscheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und sahen den Componisten — um seine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Decorationsmaler und Theaterschneider, denen das Verdienst der Herstellung historischer Charakteristik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichste Verwendung seiner rein musikalischen Hülfsmittel wiederum auszustechen. Wir sahen endlich, wie dem Componisten aus der verzweifeltsten Richtung der Instrumentalmusik eine absonderliche Art von Mosaikmelodie zugeführt wurde, welche durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — so oft ihn darnach verlangte — fremdartig und seltsam zu erscheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speciellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen lassen, daß alles Dies am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernsten Verhältnisses des Musikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. Mit der Uebersiedelung der Rossini'schen Richtung nach Paris änderte sich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigenthümlichkeit der französischen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortsinn des Couplets der Kern derselben war. In der französischen komischen Oper hatte der Dichter vordem dem Componisten nur ein bestimmtes Feld angewiesen, das er für sich zu bebauen hatte; während dem Dichter der eigentliche Besitz des

Grundſtückes verblieb. War nun auch jenes Muſikterrain, der Natur der Sache nach, allmälig ſo angeſchwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundſtück einnahm, ſo blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Beſitzes, und der Muſiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigenthum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römiſch-deutſchen Reich — dem Kaiſer als ſeinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Muſiker genoß. In dieſer Stellung iſt immer noch das Geſündeſte zu Tage gekommen, was der Oper als dramatiſchem Genre entſprießen konnte. Der Dichter bemühte ſich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und ſpannendes Stück zu liefern, das er erſt bei der Ausführung für den Muſiker und deſſen Formen zurichtete, ſo daß die eigentliche Schwäche dieſer franzöſiſchen Operndichtungen mehr darin lag, daß ſie ihrem Inhalte nach die Muſik meiſt gar nicht als nothwendig bedangen, als darin, daß ſie von vornherein vor der Muſik verſchwommen wären. Auf dem Theater der „Opéra comique“ war dieſer unterhaltende, oft liebenswürdige und geiſtvolle Genre heimiſch, in welchem gerade dann immer das Beſte geleiſtet wurde, wenn die Muſik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte. — Dieſen Genre überſetzten nun Scribe und Auber in die pomphaftere Sprache der ſogenannten „großen Oper“. In der „Stummen von Portici“ können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterſtück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Abſichtlichkeit das dramatiſche Intereſſe einem rein muſikaliſchen untergeordnet iſt: nur iſt in dieſer Dichtung die dramatiſche Handlung bereits ſehr weſentlich in die Betheiligung der umgebenden Maſſen verlegt, ſo daß die Hauptperſonen faſt mehr nur redende Repräſentanten der Maſſe, als wirkliche, aus individueller Nothwendigkeit handelnde Perſonen abgeben. So ſchlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponirenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opernwagens die Zügel ſchießen, bis er dieſe Zügel bald ganz aus der Hand verlieren ſollte! Hatte dieſer Dichter in der „Stummen“ und im „Tell“ die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Roſſini etwas Anderes beikam, als in der prächtigen Opernkutſche es ſich eben recht muſikaliſch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte

Kutscher den Wagen lenkte, — so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts Anderem als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anecdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsujets einwirkte. Wollten wir aber diese Anecdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar Nichts von dem Geheimnisse der Opernberathungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zu Stande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher belästigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andere Operncomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinirte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Actionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere van der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dies konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht giebt sich ein nüchterner Verstand wie der Scribe's nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel" zu Tage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten" sich zum bloßen Compilator decorativer Nuancen und Contraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ. —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Componisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Euryanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch grundverschiedenen

Motiven! Weber wollte ein Drama hergeſtellt haben, das überall, mit jeder ſceniſchen Nuance, in ſeine edle, ſeelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte: — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntſcheckiges, hiſtoriſch-romantiſches, teufliſch-religiöſes, bigott-wollüſtiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches, ſentimental-gauneriſches dramatiſches Allerlei haben, um an ihm erſt Stoff zum Auffinden einer ungeheuer curioſen Muſik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbeſieglichen Leders ſeines eigentlichen muſikaliſchen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all dem aufgeſpeicherten Vorrathe muſikaliſcher Effectmittel etwas noch gar nicht Dageweſenes zu Stande zu bringen war, wenn er aus allen Winkeln zuſammengekehrt, auf einen Haufen in krauſer Verwirrung geſchichtet, mit theatraliſchem Pulver und Kolophonium verſetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft geſprengt würde. Was er daher von ſeinem Dichter verlangte, war gewiſſermaßen eine Inſceneſetzung des Berlioz'ſchen Orcheſters, nur — wohlgemerkt! — mit demüthigendſter Herabſtimmung deſſelben zur ſeichten Baſis Roſſini'ſcher Geſangstriller und Fermaten — der „dramatiſchen" Oper wegen. Alle vorräthigen muſikaliſchen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmoniſchen Einklange zu bringen, hätte ihm für ſeine Abſicht höchſt fehlerhaft erſcheinen müſſen; denn Meyerbeer war kein idealiſtiſcher Schwärmer, ſondern mit klugem, praktiſchem Blicke auf das moderne Opernpublicum überſah er, daß er durch harmoniſchen Einklang Niemand für ſich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerſtreutes Allerlei eben auch Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf ſeine Weiſe. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der luſtige Scribe mußte blutſchwitzend ihm den dramatiſchen Wirrwarr auf das Allerberechnetſte zuſammenſtellen, vor dem nun der Muſiker mit kaltblütiger Sorge ſtand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus ſeiner muſikaliſchen Vorrathskammer ſo auffallend und ſchreiend wie möglich paſſen dürfte, um ganz ungemein ſeltſam und daher — „charakteriſtiſch" — zu erſcheinen.

So entwickelte er in den Augen unſerer Kunſtkritik das Vermögen der Muſik zu hiſtoriſcher Charakteriſtik, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinſte Schmeichelei geſagt wurde, die

Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen! — So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Componist hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der Musiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt! —

---

Das Geheimniß der Meyerbeer'schen Opernmusik ist — der Effect. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem „Effecte" zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung" hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff „Wirkung" immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden Ursache vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses „Effect" an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effect" übersetzen durch „Wirkung ohne Ursache".

In der That bringt die Meyerbeer'sche Musik auf Diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dies Wunder war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdrucksvollen immer unabhängiger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein, Maß und Rechtfertigung geben sollte, zu sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maß und Rechtfertigung allein erst aus einem Acte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieser Act selbst

konnte aber wiederum nur in Verbindung mit anderen Momenten abſoluter Wirkung ermöglicht werden. In der extremſten Inſtrumentalmuſik war an die rechtfertigende Kraft der Phantaſie appellirt, welcher durch ein Programm oder auch nur durch einen Titel ein Stoff zum außermuſikaliſchen Anhalt gegeben wurde: in der Oper aber ſollte dieſer Anhalteſtoff verwirklicht, d. h. der Phantaſie jede peinliche Mühe erſpart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menſchlichen Erſcheinungslebens programmatiſch herbeigezogen war, ſollte hier in materiellſter Realität wirklich vorgeführt werden, um eine phantaſtiſche Wirkung ſo ohne alle Mitwirkung der Phantaſie ſelbſt hervorzubringen. Dieſen materiellen Anhalteſtoff entnahm der Componiſt nun der ſceniſchen Mechanik ſelbſt, indem er die Wirkungen, die ſie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für ſich nahm, d. h. ſie von dem Gegenſtande loslöſte, der, außerhalb des Gebietes der Mechanik, auf dem Boden der lebendarſtellenden Dichtkunſt ſtehend, ſie hätte bedingen und rechtfertigen können. — Machen wir uns an einem Beiſpiele, welches die Meyerbeer'ſche Kunſt überhaupt auf das Erſchöpfendſte charakteriſirt, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter ſei von einem Helden begeiſtert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in deſſen Bruſt eine mächtige Liebe für ſeine entwürdigten und in ihren heiligſten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will dieſen Helden darſtellen auf dem Höhepunkte ſeiner Laufbahn, mitten im Lichte ſeiner thatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entſcheidenden Geſchichtsmoment. Mit den Volksſchaaren, die ſeinem begeiſternden Rufe gefolgt ſind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen mächtige Unterdrücker zu ſiegen oder zu ſterben, iſt der Held vor einer feſten Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen ſiegreichen Fortgang haben ſoll. Durch vorangegangene Unfälle iſt Entmuthigung eingetreten; ſchlechte Leidenſchaften, Zwieſpalt und Verwirrung wüthen im Heere: Alles iſt verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das iſt die Lage, in der Helden zu ihrer vollſten Größe wachſen. Der Dichter läßt den Helden, der ſich ſoeben in nächtlicher Einſamkeit mit dem Gotte in ſich, dem Geiſte reinſter Menſchenliebe, berathen

und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Schaaren, die bereits uneinig unter sich geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!" — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hocherregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Scene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! die heilige Noth drängt den Dichter: — er zertheilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüthe der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Operncomponisten nicht: er will die *Wirkung*, nicht aber die *Ursache*, die eben nicht in seiner Macht liegt. In einer Hauptscene des „Propheten" von Meyerbeer, die *im Aeußerlichen* der soeben geschilderten gleich ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes, als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, *der hochbegeisterte Held*, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte und nach

dem Gebote der drängenden Nothwendigkeit ſeiner Situation das Erſcheinen dieſer Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatiſchen Frucht — iſt gar nicht vorhanden;* ſtatt ſeiner fungirt ein charakteriſtiſch coſtümirter Tenorſänger, dem Meyerbeer durch ſeinen dichteriſchen Privatſecretär, Scribe, aufgegeben hat, ſo ſchön wie möglich zu ſingen und ſich dabei etwas communiſtiſch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin ſprachen, iſt ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und ſchließlich auf das Kläglichſte — nicht etwa einen Irrthum, eine fanatiſche Verblendung, der zur Noth noch eine Sonne hätte ſcheinen können, — ſondern ſeine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Welche Rückſichten zuſammengewirkt haben, um ſolch unwürdigen Gegenſtand unter dem Titel eines „Propheten" zur Welt zu fördern, wollen wir hier ununterſucht laſſen; es genüge uns, das Ergebniß zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug iſt. Zunächſt erſehen wir in dieſem Beiſpiele die vollkommene ſittliche und künſtleriſche Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Componiſten am Beſten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: alſo — die dichteriſche Abſicht ſoll uns nicht im Mindeſten mehr einnehmen, im Gegentheil, ſie ſoll uns anwidern. Der Darſteller ſoll uns ganz nur noch als coſtümirter Sänger intereſſiren, und dies kann er in der genannten Scene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für ſich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und ſoll daher ebenfalls nur ganz

* Mir kann entgegnet werden: „Deinen glorreichen Volkshelden haben wir nicht gewollt; der iſt überhaupt nur eine nachträgliche Ausgeburt Deiner revolutionären Privatphantaſie: dagegen haben wir einen unglücklichen jungen Menſchen darſtellen wollen, der, durch üble Erfahrungen verbittert und von betrügeriſchen Volksaufwieglern verführt, ſich zu Verbrechen hinreißen läßt, die er ſpäter durch eine aufrichtige Reue wieder ſühnt". Ich frage nun nach der Bedeutung des Sonneneffectes, und man könnte mir noch antworten: „Das iſt ganz nach der Natur gezeichnet; warum ſoll nicht frühmorgens die Sonne aufgehen?" Das wäre nun zwar eine ſehr praktiſche Entſchuldigung für einen unwillkürlichen Sonnenaufgang; dennoch aber müßte ich darauf beharren, Euch wäre dieſe Sonne nicht ſo unverſehens eingefallen, wenn Euch eine Situation, wie die vorhin von mir angedeutete, doch in Wahrheit nicht vorgeſchwebt hätte: die Situation ſelbſt behagte Euch allerdings nicht, wohl aber beabſichtigtet Ihr ihre Wirkung.

für sich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt somit nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erscheinung der Sonne einzig zu denken giebt: denn wie würde der Componist erschrecken, wollte man diese Erscheinung etwa gar als eine beabsichtigte Verklärung des Helden, als Streiters für die Menschheit, auffassen! Im Gegentheil, ihm und seinem Publicum muß Alles daran liegen, von solchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerksamkeit allein auf das Meisterstück der Mechanik selbst hinzuleiten. So ist in dieser einzigen, von dem Publicum so gefeierten Scene alle Kunst in ihre mechanischen Bestandtheile aufgelöst: die Aeußerlichkeiten der Kunst sind zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennen wir — den Effect, den absoluten Effect, d. h. den Reiz eines künstlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Thätigkeit eines wirklichen Liebesgenusses.

---

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeer'schen Opern zu geben, sondern an ihnen nur das Wesen der modernsten Oper, in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzustellen. War ich durch die Natur des Gegenstandes gezwungen, meiner Darstellung oft den Charakter einer historischen zu geben, so durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen historischen Detailliren mich hinzugeben. Hätte ich im Besonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeer's zur dramatischen Composition zu charakterisiren, so würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollständig aufzudecken mich bemühe, eine merkwürdige Erscheinung in seinen Werken am stärksten hervorheben. — In der Meyerbeer'schen Musik giebt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine specifisch musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der der bei Weitem größeren Mehrzahl seiner componirenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. Nicht, daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublicum Europa's gelangt ist, soll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dies Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publicum sehr leicht, — sondern eine rein künstlerische

Beobachtung soll uns fesseln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgesprochensten Unfähigkeit des berühmten Componisten, aus eigenem musikalischen Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt. Diese Stellen sind Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, und prüfen wir näher, so erkennen wir auch, woher diese Begeisterung angeregt war, — nämlich aus der wirklich dichterischen Situation. Da, wo der Dichter seiner zwingenden Rücksicht für den Musiker vergaß, wo er bei seinem dramatisch compilatorischen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfrischende menschliche Lebensluft einathmen und wieder aushauchen durfte, — führt er plötzlich auch dem Musiker diesen Athemzug als begeisternden Hauch zu, und der Componist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Actes der „Hugenotten", und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges-dur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr Weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dies mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung hervor, weil gerade in dieser Erscheinung das wirkliche Wesen der Kunst auf eine so klare und unwiderlegliche Weise dargethan wird, daß wir mit Entzücken ersehen müssen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunstschaffen auch dem allerverdorbensten Musikmacher ankommen muß, sobald er das Gebiet einer Nothwendigkeit betritt, die stärker ist, als seine eigensüchtige Willkür, und sein verkehrtes Streben plötzlich zu seinem eigenen Heile in die wahre Bahn ächter Kunst lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen ist, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesscene, deren ich gedachte, sondern nur vereinzelter Momente

in ihr, das zwingt uns vor Allem nur über die grausame Natur jenes Wahnsinns nachzudenken, der die Entwickelung der edelsten Fähigkeiten des Musikers im Keime erstickt, und seiner Muse das fade Lächeln einer widerlichen Gefallsucht oder das verzerrte Grinsen einer verrückten Herrschwuth aufprägt. Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles Das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur theilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Anderen zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'sche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch blos musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren und sich dafür zur fratzenhaften Possenreißerin herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrthum im Kunstgenre der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war", — so müssen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinns, der den Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, dahin bezeichnen,

daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte.

# VII.

Wir sind zu Ende; — denn wir haben das Vermögen der Musik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heut' zu Tage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung. Nur der Kritiker, der Nichts von drängender künstlerischer Nothwendigkeit in sich fühlt, vermag noch Hoffnungen oder Zweifel über die Zukunft der Oper auszusprechen; der Künstler selbst, sobald er sich nicht zum Speculanten auf das Publicum herabwürdigt, bezeugt dadurch, daß er neben der Oper hin sich Auswege sucht und hierbei namentlich auf die nachzusuchende energische Theilnahme des Dichters verfällt, daß er die Oper selbst bereits für todt hält.

Hier aber, in dieser nachzusuchenden Theilnahme des Dichters, treffen wir auf den Punkt, über den wir zu voller, tagesheller, bewußter Klarheit gelangen müssen, wenn wir das Verhältniß zwischen Musiker und Dichter in seiner wirklichen gesunden Natürlichkeit erfassen und feststellen wollen. Dieses Verhältniß muß ein dem bisher gewohnten vollkommen entgegengesetztes sein, so gänzlich verändert, daß der Musiker zu seinem eigenen Gedeihen nur dann in ihm sich zurechtfinden wird, wenn er alle Erinnerung an die alte unnatürliche Verbindung aufgiebt, deren letztes Band ihn immer wieder in den alten unfruchtbaren Wahnsinn zurückziehen müßte.

Um uns dies einzugehende gesunde und einzig gedeihliche Verhältniß vollkommen deutlich zu machen, müssen wir vor Allem das Wesen unserer heutigen Musik uns nochmals, gedrängt aber bestimmt, vorführen. —

---

Wir werden am schnellsten zu einem klaren Ueberblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Aeußere ist, in dem Aeußeren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgiebt, so sind Harmonie und Rhythmos wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Harmonie und Rhythmos sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menschen dem beschauenden Auge verschlossen bleibt; die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserem Auge darstellt. Beim Anblicke dieses Menschen betrachten wir einzig die schlanke Gestalt, wie sie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle sich uns ausdrückt; wir versenken uns in den Anblick der ausdrucksvollsten Aeußerung dieser Gestalt in den Gesichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebenvollsten und mittheilungsfähigsten Aeußerung des ganzen Menschen, der durch dieses Organ, das sein Mittheilungsvermögen wiederum nur aus der universellsten Fähigkeit, die Aeußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich sein Innerstes am überzeugendsten uns kundgiebt. So ist die Melodie der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik, und jede wahre, durch dieses innerste Wesen bedingte Melodie spricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdrucksvollsten dieses Innere uns mittheilt, aber immer so, daß wir eben nur den Strahl des Augsternes, nicht jenen inneren, an sich noch formlosen Organismus in seiner Nacktheit erblicken.

Wo das Volk Melodien erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Mensch, der durch den unwillkürlichen Act geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist,

sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgiebt. Die griechische Kunst faßte diesen Menschen noch vollkommen nur nach seiner äußeren Gestalt auf, und bemühte sich, sie auf das Getreueste und Lebendigste — endlich in Stein und Erz — nachzubilden. Das Christenthum dagegen verfuhr anatomisch: es wollte die Seele des Menschen auffinden, öffnete und zerschnitt den Leib und deckte all den formlosen inneren Organismus auf, der unsern Blick anwiderte, eben weil er nicht für das Auge da ist oder da sein soll. Im Aufsuchen der Seele hatten wir aber den Leib getödtet; als wir auf den Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Aeußerung dieses Lebens, und gelangten so nur auf todte Innerlichkeiten, die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Aeußerungsmöglichkeit Bedingungen des Lebens sein konnten. Die aufgesuchte Seele ist aber in Wahrheit nichts Anderes, als das Leben: was der christlichen Anatomie zu betrachten übrig blieb, war daher nur — der Tod.

Das Christenthum hatte die organische künstlerische Lebensregung des Volkes, seine natürliche Zeugungskraft erstickt: es hatte in sein Fleisch geschnitten, und mit dem dualistischen Seecirmesser auch seinen künstlerischen Lebensorganismus zerstört. Die Gemeinsamkeit, in der sich allein die künstlerische Zeugungskraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunstschöpfung erheben kann, gehörte dem Katholicismus: nur in der Einsamkeit, da, wo Volksbruchtheile — abgelegen von der großen Heerstraße des gemeinsamen Lebens — mit sich und der Natur sich allein fanden, erhielt sich in kindlicher Einfalt und dürftiger Beschränktheit das mit der Dichtung untrennbar verwachsene Volkslied.

Sehen wir zunächst von diesem ab, so gewahren wir dagegen auf dem Gebiete der Culturkunst die Musik einen unerhört neuen Entwickelungsgang nehmen: nämlich den aus ihrem anatomisch zerlegten, innerlich getödteten Organismus heraus zu neuer Lebensentfaltung durch Zusammenfügung und neues Verwachsenlassen der getrennten Organe. — Im christlichen Kirchengesange hatte sich die Harmonie selbstständig ausgebildet. Ihr natürliches Lebensbedürfniß drängte sie mit Nothwendigkeit zur Aeußerung als Melodie; sie bedurfte zu dieser Aeußerung aber unerläßlich des Anhaltes an das

Form und Bewegung gebende Organ des Rhythmos, das sie als ein willkürliches, fast mehr eingebildetes, als wirkliches Maß, dem Tanze entnahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahirt hatte, construirt wurde, so mußte die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dies in der Zeit, wo nach gelehrten Recepten und aus chemischen Decocten sogar Menschen gemacht werden sollten. Einen solchen Menschen suchte auch die gelehrte Musik zu construiren: der Mechanismus sollte den Organismus herstellen, oder doch ersetzen. Der rastlose Trieb all' dieser mechanischen Erfindsamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menschen hinaus, auf den Menschen, der aus dem Begriffe wiederhergestellt, somit endlich zum wirklich organischen Leben wieder erwachen sollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwickelungsgang der modernen Menschheit! —

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts Anderes, als die Melodie, d. h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik. Je weiter sich die Musik in diesem nothwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwickelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern und in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethoven's. In ihnen bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandtheile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Aeußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigenthümliche und entscheidende Gang unserer ganzen Kunstentwickelung bei Weitem wahrhaftiger, als bei unseren Operncomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges; sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Theil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten

sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgend wie anders, als durch luxuriöses Belieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Operncomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die civilisirten Wilden unseres halbhinschauenden Opernpublicums täuschen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unseren Augen gebären; er weiht uns in diesen Gebärungsact ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Nothwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundthut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Act der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um Mensch zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden. — Welch ernstes, tiefes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!“ — Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimniß der Musik gelöst: wir wissen nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein. —

Verweilen wir jetzt bei dem wichtigsten Punkte unserer Untersuchung, und lassen wir uns dabei von der „Freude-Melodie“ Beethoven's leiten. —

Die Volksmelodie bot uns bei ihrer Wiederauffindung von Seiten der Culturmusiker ein zweifaches Interesse: das der Freude an ihrer natürlichen Schönheit, wo wir sie unentstellt im Volke selbst antrafen, und das der Forschung nach ihrem inneren Organismus. Die Freude an ihr mußte, genau genommen, für unser Kunstschaffen unfruchtbar bleiben: wir hätten uns, dem Gehalt und der Form nach, streng nur in einer dem Volksliede selbst ähnlichen

Kunstgattung bewegen müssen, um mit einigem Erfolge auch diese Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten selbst im genauesten Sinne Volkskünstler sein müssen, um die Fähigkeit dieser Nachahmung zu gewinnen; wir hätten sie eigentlich also gar nicht nachzuahmen, sondern als Volk selbst wieder zu erfinden haben müssen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz anderen — von dem des Volkes himmelweit verschiedenen Kunstschaffen befangen, diese Melodie im gröbsten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die sie nothwendig entstellen mußten. Die Geschichte der Opernmusik führt sich im Grunde einzig auf die Geschichte dieser Melodie zurück, in welcher nach gewissen, denen der Ebbe und Fluth ähnlichen Gesetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entstellung und Entartung wechseln. — Diejenigen Musiker, die dieser üblen Eigenschaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am Schmerzlichsten inne wurden, sahen sich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Nothwendigkeit hingedrängt, auf die organische Zeugung der Melodie selbst bedacht zu sein. Der Operncomponist stand der Auffindung des dazu nöthigen Verfahrens am Nächsten, und gerade *ihm* mußte sie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunst in einem grundfalschen Verhältnisse stand, weil er in seiner unnatürlichen und usurpatorischen Stellung dieses Element gewissermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In seiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Componist es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl sich auf die Höhe des melodischen Ergusses aufschwang, mußte er auch seine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter sich von vornherein der ganzen *Form* zu fügen hatte, in welcher jene Melodie sich kundgeben sollte: diese Form war aber von so gebieterischer Einwirkung auf die Gestaltung der Opernmelodie, daß sie in Wahrheit auch ihren wesenhaften Inhalt bestimmte.

*Diese Form* war von der Volksliedweise entnommen; ihre äußerlichste Gestaltung, der Wechsel und die Wiederkehr der Bewegung im rhythmischen Zeitmaße sogar der Tanzweise entlehnt, — die allerdings mit der Liedweise ursprünglich Eins war. In dieser Form war nur variirt worden, sie selbst aber blieb das unantast-

bare Gerüſt der Opernarie bis auf die neueſten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodiſcher Aufbau denkbar; — natürlich blieb dies aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dies Gerüſt von vornherein beſtimmt war. Der Muſiker, der, ſowie er in dieſe Form eintrat, nicht mehr erfinden, ſondern nur noch variiren konnte, war ſomit von vornherein jedes Vermögens zur organiſchen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die wahre Melodie iſt, wie wir ſahen, ſelbſt Aeußerung eines inneren Organismus; ſie muß daher, wenn ſie organiſch entſtanden ſein ſoll, gerade eben auch ihre Form ſich ſelbſt geſtalten, und zwar eine Form, wie ſie ihrem inneren Weſen zur beſtimmteſten Mittheilung entſprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form conſtruirt wurde, konnte nie etwas Anderes, als Nachahmung derjenigen Melodie ſein, die ſich eben in jener Form urſprünglich ausſprach.* Das Streben, dieſe Form zu brechen, wird uns daher auch bei vielen Operncomponiſten erſichtlich: mit künſtleriſchem Erfolge wäre ſie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entſprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunſtform doch aber nur dann geweſen, wenn ſie als beſtimmteſte Aeußerung eines beſonderen muſikaliſchen Organismus ſich kundgegeben hätte: aller muſikaliſche Organismus iſt ſeiner Natur nach aber — ein weiblicher, er iſt ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieſer Kraft vermag ſie eben nicht zu gebären. — Hier liegt das ganze Geheimniß der Unfruchtbarkeit der modernen Muſik!

Wir bezeichneten Beethoven's künſtleriſches Verfahren in ſeinen wichtigſten Inſtrumentalſätzen als „Vorführung des Actes der Gebärung der Melodie". Beachten wir hierbei das Charakteriſtiſche, daß, wenn der Meiſter uns wohl erſt im Verlaufe des Ton-

* Der Operncomponiſt, der in der Arienform ſich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt ſah, ſuchte ſich ein Feld für freiere Bewegung des muſikaliſchen Ausdruckes im Recitativ. Allein auch dieſes war eine beſtimmte Form; verließ der Muſiker den blos rhetoriſchen Ausdruck, der dem Recitativ eigen iſt, um die Blume des erregteren Gefühles erblühen zu laſſen, ſo ſah er ſich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundſätzlich die Arienform, ſo konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Recitatives haften bleiben, ohne je zur Melodie ſich aufzuſchwingen, außer — wohlgemerkt! — da, wo er mit ſchönem Selbſtvergeſſen den zeugenden Keim des Dichters in ſich aufnahm.

stückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Operncomponist vergebens ankämpfte, — er zersprengte sie in ihre Bestandtheile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandtheile verschiedener Melodien sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandtheile, somit die Urverwandtschaft jener verschiedenen Melodien selbst darzuthun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der absoluten Musik auf: es lag ihm gewissermaßen daran, diesen Organismus aus der Mechanik herzustellen, ihm sein inneres Leben zu vindiciren, und ihn uns am Lebendigsten eben im Acte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er diesen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die absolute Melodie; er belebte somit diesen Organismus nur dadurch, daß er ihn — so zu sagen — im Gebären übte, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie wiedergebären ließ. Gerade durch dieses Verfahren fand er sich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neu belebten Organismus der Musik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und diesen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem ästhetischen Experimentiren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geist unsres künstlerischen Entwickelungsganges in sich aufnahm, doch nicht anders als in gewissem Sinne speculativ zu Werke gehen. Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichtes im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird,* sehen wir seine melodischen Combinationen immer

* Ich weise namentlich auf das „Seid umschlungen, Millionen!" und die Verbindung dieses Themas mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" hin, um mich ganz deutlich zu machen.

beſtimmter auch aus dem Wortverſe des Gedichtes hervorwachſen, ſo daß der unerhört mannigfaltigſte Ausdruck ſeiner Muſik gerade nur dem, allerdings höchſten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in ſolcher Unmittelbarkeit entſpricht, daß die Muſik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erſcheinen kann. Und hier iſt der Punkt, wo wir das Reſultat der äſthetiſchen Forſchung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendſter Deutlichkeit durch einen künſtleriſchen Act ſelbſt beſtätigt ſehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte iſt, abgetrennt von dieſem aber organiſch getödtet wird, ſo vermag der Organismus der Muſik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Muſik iſt die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnſinns war die Muſik daher angelangt, als ſie nicht nur gebären, ſondern auch *zeugen* wollte.

---

Die Muſik iſt ein Weib.

Die Natur des Weibes iſt die *Liebe*: aber dieſe Liebe iſt die *empfangende* und in der Empfängniß rückhaltslos ſich *hingebende*.

Das Weib erhält volle Individualität erſt im Momente der Hingebung. Es iſt das Wellenmädchen, das ſeelenlos durch die Wogen ſeines Elementes dahinrauſcht, bis es durch die Liebe eines Mannes erſt die Seele empfängt. Der Blick der Unſchuld im Auge des Weibes iſt der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann ſo lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er ſein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er ſich darin erkannt, ſo iſt auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Nothwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollſten Hingebungseifers zu lieben.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß. Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren *Zwang*, der zum erſten Mal auch ſeinen *Willen* entwickelt. Dieſer Wille, der ſich gegen den Zwang auflehnt, iſt die erſte und mächtigſte Regung der Indivi-

dualität des geliebten Gegenſtandes, die durch das Empfängniß in das Weib gedrungen, es ſelbſt mit Individualität und Willen begabt hat. Dies iſt der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächſt, die es eingenommen hat und mit der Noth der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängniſſes willen gegen den Zwang der Liebe ſelbſt, bis es unter der Allgewalt dieſes Zwanges inne wird, daß er, wie ſein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität ſelbſt iſt, daß die Liebe und der geliebte Gegenſtand Eins ſind, daß es ohne dieſe weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntniß dieſer Vernichtung iſt dann das thätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: ſein Stolz geht ſo mit Bewußtſein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es ſelbſt iſt, — in die Liebe zu dieſem Manne. —

Ein Weib, das nicht mit dieſem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, iſt aber die unwürdigſte und widerlichſte Erſcheinung der Welt. Führen wir uns die charakteriſtiſchſten Typen ſolcher Frauen vor!

Man hat die italieniſche Opernmuſik ſehr treffend eine Luſtdirne genannt. Eine Buhlerin kann ſich rühmen, immer ſie ſelbſt zu bleiben; ſie geräth nie außer ſich, ſie opfert ſich nie, außer wenn ſie ſelbſt Luſt empfinden oder einen Vortheil gewinnen will, und für dieſen Fall bietet ſie nur den Theil ihres Weſens fremdem Genuſſe dar, über den ſie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenſtand ihrer Willkür geworden iſt. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin iſt nicht das Weib gegenwärtig, ſondern nur ein Theil ſeines ſinnlichen Organismus: ſie empfängt in der Liebe nicht Individualität, ſondern ſie giebt ſich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So iſt die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrloſtes Weib, — aber ſie übt doch wenigſtens ſinnliche Functionen des weiblichen Geſchlechtes aus, an denen wir das Weib noch, — wenn auch mit Bedauern, — zu erkennen vermögen.

Die franzöſiſche Opernmuſik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigenthümliche Freude am Bewundert- und Geliebtſein kann ſie

aber nur genießen, wenn ſie ſelbſt weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenſtand, dem ſie Beides einflößt, befangen iſt. Der Gewinn, den ſie ſucht, iſt die Freude über ſich ſelbſt, die Befriedigung der Eitelkeit: daß ſie bewundert und geliebt wird, iſt der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, ſobald ſie ſelbſt Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte ſie ſelbſt, ſo wäre ſie ihres Selbſtgenuſſes beraubt, denn in der Liebe muß ſie nothwendig ſich ſelbſt vergeſſen, und dem ſchmerzlichen, oft ſelbſtmörderiſchen Genuſſe des Anderen ſich hingeben. Vor Nichts hütet ſich daher die Kokette ſo ſehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was ſie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich ſich ſelbſt, d. h. das Weſen, das ſeine verführeriſche Kraft, ſeine angeübte Individualität, doch erſt der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem ſie — die Kokette — ſein Eigenthum ſomit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebiſchen Egoismus, und ihre Lebenskraft iſt froſtige Kälte. In ihr iſt die Natur des Weibes zu ihrem widerlichen Gegentheile verkehrt, und von ihrem kalten Lächeln, das uns nur unſer verzerrtes Bild zurückſpiegelt, wenden wir uns wohl in Verzweiflung zur italieniſchen Luſtdirne hin.

Aber noch einen Typus entarteter Frauen giebt es, der uns gar mit widerwärtigem Grauen erfüllt: das iſt die Prüde, als welche uns die ſogenannte „deutſche“* Opernmuſik gelten muß. — Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den umarmenden Jüngling plötzlich die Opfergluth der Liebe aufſchlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es ſich ereignen, daß ſie, die immer mit der Liebe ſpielt, in dieſem Spiele ſich eng verſtrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit ſich von dem Netze gefangen ſieht, in welchem ſie nun weinend den Verluſt

* Unter „deutſcher“ Oper verſtehe ich hier natürlich nicht die Weber'ſche Oper, ſondern diejenige moderne Erſcheinung, von der man um ſo mehr ſpricht, je weniger ſie in Wahrheit eigentlich vorhanden iſt, — wie das „deutſche Reich“. Das Beſondere dieſer Oper beſteht darin, daß ſie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutſchen Componiſten iſt, die nicht dazu kommen, franzöſiſche oder italieniſche Operntexte zu componiren, was ſie einzig verhindert, italieniſche oder franzöſiſche Opern zu ſchreiben, und ihnen zum nachträglichen Troſte die ſtolze Einbildung erweckt, etwas ganz Beſonderes, Auserwähltes zu Stande bringen zu können, da ſie doch viel mehr Muſik verſtünden, als die Italiener und Franzoſen.

ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Liebloſigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: „Ich danke Dir, Herr, daß ich nicht bin wie Diese!" — Ihre Lebenskraft ist der Anstand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die sie nicht anders kennt, als in dem Wesen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend ist die Vermeidung des Lasters, ihr Wirken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmuth. — Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinnenlust. Wir kennen die Conventikel der Frommen und die ehrenwerthen Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von diesem abscheulichen Anblicke und fragen wir nun, was für ein Weib soll die wahre Musik sein?

Ein Weib, das wirklich liebt, seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein Opfer setzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen Theil seines Wesens, sondern sein ganzes Wesen in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingiebt, wenn es empfängt. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist die That des Weibes, — und um Thaten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz Das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht Etwas zu wollen: denn es kann nur Eines wollen, — Weib sein! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maß der natürlichen Untrüglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch Das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Nothwendigkeit der Liebe, gebannt ist.

Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Muſiker, in welchem die Muſik ganz Das war, was ſie im Menſchen zu ſein vermag, wenn ſie eben ganz nach der Fülle ihrer Weſenheit Muſik und nichts Anderes als Muſik iſt. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Muſiker, weil er nur ganz und gar Muſiker war, weil er nichts Anderes ſein konnte und wollte als Muſiker? Seht ſeinen „Don Juan!“ Wo hat je die Muſik ſo unendlich reiche Individualität gewonnen, ſo ſicher und beſtimmt in reichſter, überſchwenglichſter Fülle zu charakteriſiren vermocht, als hier, wo der Muſiker der Natur ſeiner Kunſt nach nicht im Mindeſten etwas Anderes war, als unbedingt liebendes Weib? —

---

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann ſein müſſe, den dieſes Weib ſo unbedingt lieben ſoll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieſes Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm nothwendige und erlöſende ſein müſſe?

Betrachten wir genau den Dichter!

---

Zweiter Theil.

# Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt.

Als Lessing in seinem „Laokoon“ sich bemühte, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei aufzusuchen und zu bezeichnen, hatte er die Dichtkunst im Auge, die selbst bereits nur noch Schilderei war. Er geht von Vergleichs- und Grenzlinien aus, die er zwischen dem plastischen Bildwerke, welches uns die Scene des Todeskampfes Laokoon's darstellt, und der Schilderung zieht, welche Virgilius in seiner „Aeneis“, einem für die Lectüre geschriebenen Epos, von derselben Scene entwirft. Berührt Lessing im Laufe seiner Untersuchung selbst den Sophokles, so hat er dabei wiederum nur den litterarischen Sophokles im Sinne, wie er vor uns steht, oder wenn er das lebendig aufgeführte tragische Kunstwerk des Dichters selbst in das Auge faßt, stellt er dies unwillkürlich auch außer allem Vergleich mit dem Werke der Bildhauerei oder Malerei, weil nicht das lebendige tragische Kunstwerk diesen bildenden Künsten gegenüber begrenzt ist, sondern diese ihrer kümmerlichen Natur nach zu jenem gehalten ihre nothwendigen Schranken finden. Ueberall da, wo Lessing der Dichtkunst Grenzen und Schranken zuweist, meint er nicht das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk, das in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in ihm erreichbarer Fülle vereinigt und aus sich erst dieser Kunst höhere künstlerische Lebensmöglichkeit zugeführt hat, sondern den dürftigen Todesschatten dieses Kunstwerkes, das erzählende, schildernde, nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Litteraturgedicht, in welchem diese Einbildungskraft zum eigentlichen darstellenden Factor gemacht worden war, zu dem sich das Gedicht nur anregend verhielt.

Eine solche künstliche Kunst erreicht irgendwelche Wirkung allerdings nur durch genaueste Beobachtung von Grenzen und Schranken, weil sie sorgsam darauf bedacht sein muß, durch vorsichtigstes Verfahren die unbegrenzte Einbildungskraft, die statt ihrer die eigentliche Darstellerin zu sein hat, vor jeder ausschweifenden Verwirrung zu bewahren, um sie dagegen auf den einen gedrängten Punkt hinzuleiten, in welchem sie den beabsichtigten Gegenstand sich so deutlich und bestimmt wie möglich vorzustellen vermag. An die Einbildungskraft einzig wenden sich aber alle egoistisch vereinzelten Künste, und namentlich auch die bildende Kunst, die das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung, nur durch den Appell an die Phantasie ermöglichen kann. Alle diese Künste deuten nur an; wirkliche Darstellung wäre ihnen aber nur durch Kundgebung an die Universalität der Kunstempfänglichkeit des Menschen, durch Mittheilung an seinen vollkommenen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.

Lessing's redliches Bemühen, die Grenzen jener getrennten Kunstarten, die eben nicht mehr unmittelbar darstellen, sondern nur noch schildern konnten, zu bezeichnen, wird nun heut' zu Tage von Denen auf das Geistloseste mißverstanden, denen der ungeheure Unterschied zwischen diesen Künsten und der eigentlich wirklichen Kunst unbegreiflich bleibt. Indem sie immer nur diese einzelnen, an sich für die unmittelbare Darstellung ohnmächtigen, Kunstarten vor Augen haben, können sie natürlich die Aufgabe jeder derselben — und somit (wie sie wähnen müssen) der Kunst überhaupt — nur darein setzen, daß so ungestört wie möglich die Schwierigkeit überwunden werde, der Einbildungskraft durch Schilderung einen festen Anhaltepunkt zu geben; die Mittel zu dieser Schilderung häufen, kann sehr richtig die Schilderung nur verwirren, und die Phantasie, indem sie durch Vorführung ungleicher Schilderungsmittel beängstigt oder zerstreut wird, von der Erfassung des Gegenstandes nur ablenken.

Reinheit der Kunstart wird daher das erste Erforderniß für ihre Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben kann. In der That kann uns nichts Ver-

wirrenderes vorkommen, als wenn z. B. der Maler seinen Gegenstand in einer Bewegung darstellen wollte, deren Schilderung nur dem Dichter möglich ist; vollkommen widerwärtig erscheint uns aber gar erst ein Gemälde, in welchem die Verse des Dichters einer Person in den Mund geschrieben sind. Wenn der Musiker — d. h. der absolute Musiker — zu malen versucht, so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zu Stande; wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde noch seine Musik verstehen würde. Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerke nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß z. B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethe'scher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethoven'sche Symphonie vorgespielt würde,* der hat allerdings Recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhelfe. Daß aber von unseren modernen Aesthetikern auch das Drama in die Kategorie einer Kunstart gestellt, und als solche dem Dichter als besonderes Eigenthum in dem Sinne zugesprochen wird, daß die Einmischung einer anderen Kunst, wie der Musik, in dasselbe der Entschuldigung bedürfe, keinesweges aber als gerechtfertigt anzusehen sei, das heißt aus der Lessing'schen Definition eine Consequenz ziehen, von deren Berechtigung in dieser nicht eine Spur vorhanden ist. Diese Leute sehen aber im Drama nichts Anderes, als einen Litteraturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt blos gelesen, von verschiedenen Personen auswendiggelernt, declamirt, mit Gesten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll. Zu einem auf der Bühne dargestellten Litteraturdrama würde sich eine Musik allerdings fast eben so verhalten, als ob sie zu einem aufgestellten Gemälde vor-

* So in der That stellen sich kindisch-kluge Litteraten das von mir bezeichnete „vereinigte Kunstwerk" vor, wenn sie dies für einen Act des „wüsten Durcheinanderwerfens" aller Kunstarten ansehen zu müssen glauben. Ein sächsischer Kritiker findet aber auch für gut, meinen Appell an die Sinnlichkeit als groben „Sensualismus" aufzufassen, worunter er natürlich Bauchgelüste verstanden wissen will. — Man kann den Blödsinn dieser Aesthetiker nur durch ihre lügnerische Absicht erklären.

getragen würde, und mit Recht ist daher das sogenannte Melodrama als ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden. Dieses Drama, das unsere Litteraten einzig im Sinne haben, ist aber eben so wenig ein wahres Drama, als ein Clavier* ein Orchester, oder gar ein Sängerpersonal ist. Die Entstehung des Litteraturdramas verdankt sich ganz demselben egoistischen Geiste unserer allgemeinen Kunstentwickelung, wie das Clavier, und an ihm will ich diesen Gang in Kürze recht deutlich machen.

Das älteste, ächteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme; am Natürlichsten wurde sie durch das Blasinstrument, dieses wieder durch das Saiteninstrument nachgeahmt: der symphonische Zusammenklang eines Orchesters von Blas- und Streichinstrumenten ward wieder von der Orgel nachgeahmt; die unbehülfliche Orgel aber endlich durch das leicht handhabbare Clavier ersetzt. Wir bemerken hierbei zunächst, daß das ursprüngliche Organ der Musik von der menschlichen Stimme bis zum Clavier zu immer größerer Ausdruckslosigkeit herabsank. Die Instrumente des Orchesters, die den Sprachlaut der Stimme bereits verloren hatten, vermochten den menschlichen Ton in seinem unendlich mannigfaltigen und lebhaft wechselnden Ausdrucksvermögen noch am Genügendsten nachzuahmen; die Pfeifen der Orgel konnten diesen Ton nur noch nach seiner Zeitdauer, nicht aber mehr nach seinem wechselnden Ausdrucke festhalten, bis endlich das Clavier selbst diesen Ton nur noch andeutete, seinen wirklichen Körper aber der Gehörphantasie sich zu denken überließ. So haben wir im Clavier ein Instrument, welches die Musik nur noch schildert. Wie kam es aber, daß der Musiker sich endlich mit einem tonlosen Instrumente begnügte? Aus keinem anderen Grunde, als um allein, ganz für sich, ohne gemeinsames Zusammenwirken mit Anderen, sich Musik machen zu können. Die menschliche Stimme, die an und für sich nur in Verbindung mit der Sprache sich melodisch kundzugeben vermag, ist ein Individuum; nur das übereinstimmende Zusammenwirken mehrerer solcher Individuen bringt die symphonische

* Eine Violine zum Clavier gespielt, vermischt sich eben so wenig mit diesem Instrumente, wie die Musik zu einem Litteraturdrama sich mit diesem vermischen würde.

Harmonie hervor. Die Blas- und Streichinstrumente standen der menschlichen Stimme auch darin noch nahe, daß auch ihnen dieser individuelle Charakter zu eigen blieb, durch den jedes von ihnen eine bestimmte, wenn auch noch so reich zu modulirende Klangfarbe besaß, und zur Hervorbringung harmonischer Wirkungen zum ebenfalls gemeinsamen Zusammenwirken genöthigt war. In der christlichen Orgel waren bereits alle diese lebendigen Individualitäten in todte Pfeifenregister gereiht, die auf den befehlenden Tastentritt des einen und untheilbaren Spielers ihre mechanisch hervorgetriebenen Stimmen zur Ehre Gottes erhoben. Auf dem Claviere endlich konnte der Virtuos ohne die Beihülfe irgend eines Anderen (der Orgelspieler hatte noch des Bälgetreters bedurft) eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Musik sich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Tastenschlägers zur Beachtung übrig. — Wahrlich, unsere ganze moderne Kunst gleicht dem Claviere: in ihr verrichtet jeder Einzelne das Werk einer Gemeinsamkeit, aber leider eben nur in abstracto und mit vollster Tonlosigkeit! Hämmer — aber keine Menschen! —

Wir wollen nun das Litteraturdrama, in das unsere Aesthetiker mit so puritanistischem Hochmuthe der herrlich athmenden Musik den Eintritt versperren, vom Standpunkte des Clavieres* aus rückwärts bis auf den Ursprung dieses Clavieres verfolgen, und was gilt es? wir treffen endlich auf den lebendigen menschlichen Sprachton, der mit dem Gesangtone ein und dasselbe ist, und ohne den wir weder Clavier noch Litteraturdrama kennen würden. —

* Mir gilt es wahrlich nicht bedeutungslos, daß derjenige Claviervirtuos, der in unseren Tagen nach jeder Seite hin die äußerste Spitze des Virtuosenthumes kundthat, daß der Wundermann des Clavieres, Liszt, gegenwärtig mit so wuchtvoller Energie dem tönenden Orchester und, gleichsam durch dieses Orchester, der lebendigen menschlichen Stimme sich zuwendet.

# I.

Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwickelung eigenthümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama.

Der eigentliche Kern unserer Poesie liegt im Roman; im Streben, diesen Kern so schmackhaft wie möglich zu machen, sind unsere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechischen Dramas verfallen. —

Die höchste Blüthe des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas haben wir in den Schauspielen des Shakespeare; in weitester Entfernung von diesem Drama treffen wir auf dessen vollkommensten Gegensatz in der „Tragédie" des Racine. Zwischen beiden Endpunkten schwebt unsere ganze übrige dramatische Litteratur unentschieden und schwankend hin und her. Um den Charakter dieses unentschiedenen Schwankens genau zu erkennen, müssen wir uns etwas näher nach dem natürlichen Ursprunge unseres Dramas umsehen.

---

Wenn wir seit dem Erlöschen der griechischen Kunst uns im Gange der Weltgeschichte nach einer Kunstperiode umsehen, deren wir uns mit Stolz erfreuen wollen, so ist dies die Periode der sogenannten „Renaissance", mit der wir den Ausgang des Mittel-

alters und den Beginn der neueren Zeit bezeichnen. Hier strebt mit wahrer Riesenkraft der innere Mensch, sich zu äußern. Der ganze Gährungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heroenthumes mit dem Geiste des römisch-katholizisirenden Christenthumes drängte sich von innen nach außen, gleichsam um in der Aeußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Scrupel los zu werden. Ueberall äußerte sich dieser Drang nur als Lust zur Schilderung, denn unbedingt ganz und gar sich selbst geben kann nur der Mensch, der im Inneren ganz mit sich einig ist: das war aber der Künstler der Renaissance nicht; dieser erfaßte das Aeußere nur in der Begierde, vor dem inneren Zwiespalte zu fliehen. Sprach sich dieser Trieb am Erkenntlichsten nach der Richtung der bildenden Künste hin aus, so ist er in der Dichtung nicht minder ersichtlich. Nur ist zu beachten, daß, wie die Malerei sich zu treuester Schilderung des lebendigen Menschen angelassen hatte, die Dichtkunst sich von der Schilderung bereits schon zur Darstellung wandte, und zwar indem sie vom Roman zum Drama vorschritt.

Die Poesie des Mittelalters hatte bereits das erzählende Gedicht hervorgebracht und bis zur höchsten Blüthe entwickelt. Dieses Gedicht schilderte menschliche Handlungen und Vorgänge, und deren bewegungsvollen Zusammenhang, in der Weise, wie ähnlich der Maler sich bemüht, die charakteristischen Momente solcher Handlungen uns vorzuführen. Das Vermögen des Dichters, der von der unmittelbaren, lebendigen Darstellung der Handlung durch wirkliche Menschen absah, war aber so unbegränzt, als die Einbildungskraft des Lesers oder Zuhörers, an die er sich einzig wandte. Dieses Vermögen fühlte sich zu den ausschweifendsten Combinationen von Vorfällen und Localitäten um so mehr veranlaßt, als sein Gesichtskreis sich über ein immer anschwellenderes Meer außen vorgehender Handlungen verbreitete, wie sie eben aus dem Gebaren jener abenteuersüchtigen Zeit hervorgingen. Der Mensch, der in sich uneinig mit sich selbst war, und im Kunstschaffen dem Zwiespalte seines Inneren entfliehen wollte, — wie er zuvor vergeblich sich gemüht hatte, diesen Zwiespalt selbst künstlerisch zu bewältigen,* — fühlte

* Denken wir an die eigentliche christliche Poesie.

nicht den Drang, ein bestimmtes Etwas seines Inneren auszusprechen, sondern dieses Etwas vielmehr erst in der Außenwelt zu suchen: er zerstreute sich gewissermaßen nach Innen durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten, und je mannigfaltiger und bunter er diese Erscheinungen zu mischen verstand, desto sicherer durfte er eben den unwillkürlichen Zweck innerer Zerstreuung zu erreichen hoffen. Der Meister dieser liebenswürdigen, aber aller Innerlichkeit, alles Haftes der Seele entbehrenden Kunst war Ariosto.

Je weniger aber, nach ungeheuren Ausschweifungen, diese schimmernden Gemälde der Phantasie den inneren Menschen wiederum zu zerstreuen vermochten, je mehr dieser Mensch unter dem Drucke politischer und religiöser Gewaltsamkeiten zur Kraftanstrengung eines Gegendruckes aus seinem inneren Wesen selbst gedrängt wurde, desto deutlicher erkennen wir auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgesprochen, der Masse des vielartigen Stoffes von Innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben, und diesen Mittelpunkt als Axe des Kunstwerkes aus der eigenen Anschauung, aus dem festen Wollen eines Etwas, in dem sich das innere Wesen ausspricht, zu entnehmen. Dieses Etwas ist der Gebärungsstoff der neueren Zeit, die Verdichtung des individuellen Wesens zu einem bestimmten künstlerischen Wollen. Aus der ungeheuern Masse der äußeren Erscheinungen, wie sie vorher dem Dichter sich nicht bunt und vielartig genug darstellen konnten, werden nun die unter sich verwandten Bestandtheile gesondert, die Mannigfaltigkeit der Momente zur bestimmten Zeichnung des Charakters der Handelnden verdichtet. Wie unendlich wichtig für alle Untersuchung des Wesens der Kunst ist es nun, daß dieser innerliche Drang des Dichters, wie wir es deutlich vor uns sehen, sich endlich nur dadurch zu befriedigen vermochte, daß er auch zur bestimmtesten Aeußerung durch die unmittelbare Darstellung an die Sinne gelangte, mit einem Worte, daß der Roman zum Drama wurde! Die Bewältigung des äußeren Stoffes zur Kundgebung der inneren Anschauung von dem Wesen dieses Stoffes konnte nur dann gelingen, wenn der Gegenstand selbst in überzeugendster Wirklichkeit den Sinnen vorgeführt wurde, und dies war eben nur im Drama zu ermöglichen.

Das Drama des Shakespeare ist mit vollster Nothwendigkeit aus dem Leben und unserer geschichtlichen Entwickelung hervorgegangen: seine Schöpfung war so aus der Natur unserer Dichtkunst bedingt, wie das Drama der Zukunft ganz naturgemäß aus der Befriedigung der Bedürfnisse geboren werden wird, die das Shakespeare'sche Drama angeregt, noch nicht aber gestillt hat.

Shakespeare, den wir uns hier immer im Vereine mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt denken müssen, verdichtete den erzählenden Roman zum Drama, indem er ihn gewissermaßen für die Darstellung auf der Schaubühne übersetzte. Die vorher von der redend erzählenden Poesie nur geschilderten menschlichen Handlungen ließ er nun von wirklich redenden Menschen, die für die Dauer der Darstellung in Aussehen und Geberde mit den darzustellenden Personen des Romanes sich identificirten, Auge und Ohr zugleich vorführen. Er fand hierzu eine Schaubühne und Schauspieler vor, die bis dahin als unterirdisch verborgene, heimlich aber immer noch fortrieselnde Quellader des wirklichen Volkskunstwerkes dem Auge des Dichters sich entzogen hatten, von seinem sehnsüchtig suchenden Blicke aber schnell entdeckt wurden, als die Noth ihn zu ihrer Auffindung trieb. Das Charakteristische dieser Volksschaubühne war aber, daß die Schauspieler, die daher sich auch vorzugsweise so nannten, auf ihr dem Auge, und absichtlich gerade fast nur dem Auge sich mittheilten. Ihre Darstellungen auf freiem Platze vor der weithin ausgedehnten Menge konnten lediglich fast nur durch die Geberde wirken, und in der Geberde sprechen sich deutlich eben nur Handlungen, nicht aber — sobald die Sprache fehlt — die inneren Motive dieser Handlungen aus, so daß das Spiel dieser Darsteller seiner Natur nach ebenso von grotesker, massenhaft gehäufter Handlung strotzte, als der Roman, dessen zerstreute Vielstoffigkeit der Dichter eben zusammenzudrängen sich bemühte. Der Dichter, der diesem Volksschauspiele zusah, mußte finden, daß aus Mangel einer verständlichen Sprache dieses zu eben der ungeheuerlichen Vielhandlichkeit gedrängt sei, wie der erzählende Romandichter durch die Unfähigkeit, seine geschilderten Personen und Vorgänge wirklich darzustellen. Er mußte den Schauspielern zurufen: „Gebt mir Eure Bühne, ich gebe Euch meine Rede, so ist uns Beiden geholfen"!

Wir sehen nun vom Dichter zu Gunsten des Dramas die Volksschaubühne zum Theater verengen. Ganz so wie die Handlung selbst durch deutliche Darlegung der Beweggründe, die sie hervorrufen, zu bestimmten wichtigsten Momenten derselben zusammengedrängt werden mußte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch den Schauplatz zusammenzudrängen, und zwar namentlich aus Rücksicht für den Zuschauer, der nun nicht mehr blos schauen, sondern auch deutlich hören sollte. Wie auf den Raum, hatte sich diese Beschränkung auch auf die Zeitdauer des dramatischen Spieles auszudehnen. Die Mysterienbühne des Mittelalters, auf weitem Anger oder auf freien Plätzen und Straßen der Städte aufgeschlagen, bot der versammelten Volksmenge ein tagelang, ja, — wie wir noch heute es erfahren, — mehrere Tage lang dauerndes Schauspiel dar: ganze Historien, vollständige Lebensgeschichten wurden aufgeführt, aus welchen die ab- und zuwogende Zuschauermasse nach Belieben für ihre Schaulust sich auswählen konnte, was ihr das Sehenswertheste erschien. Solch eine Aufführung war das vollständig entsprechende Seitenstück der ungeheuer bunten und vielstoffigen Historien des Mittelalters selbst: gerade so larvenhaft charakterlos, ohne alle individuelle Lebensregung, hölzern und grob zugeschnitten waren die vielhandelnden Personen dieser *gelesenen* Historien, wie die Darsteller jener *zur Schau* gebrachten. Aus denselben Gründen, die den Dichter bestimmten, die Handlung und den Schauplatz zu verengen, hatte er somit auch die Zeitdauer der Aufführung zusammenzudrängen, weil er seinen Zuschauern nicht mehr Bruchstücke, sondern ein in sich abgeschlossenes Ganzes vorführen wollte, so daß er die Kraft der Fähigkeit des Zuschauers, einem vorgeführten fesselnden Gegenstande seine ungetheilte Aufmerksamkeit fortgesetzt zuzuwenden, zu seinem Maßstab für die Zeitdauer dieser Aufführung machte. Das Kunstwerk, das nur an die Phantasie appellirt, wie der gelesene Roman, kann in seiner Mittheilung sich leicht unterbrechen, weil die Phantasie so willkürlicher Natur ist, daß sie keinen anderen Gesetzen, als der Laune des Zufalls gehorcht: was aber vor die Sinne tritt, und diesen mit überzeugender, unfehlbarer Bestimmtheit sich mittheilen will, hat nicht nur nach der Eigenschaft, Fähigkeit und natürlich begrenzten Kraft dieser Sinne sich zu richten, sondern sich ihnen auch vollständig,

von Kopf bis zu Fuß, von Anfang bis zu Ende, vorzuführen, wenn es nicht, durch plötzliche Unterbrechung oder Unvollständigkeit seiner Vorführung, zur nothwendigen Ergänzung eben nur wieder an die Phantasie, aus der es sich gerade an die Sinne wandte, appelliren will.

Nur Eines blieb auf dieser verengten Bühne noch gänzlich nur der Phantasie überlassen, — die Darstellung der Scene selbst, in welcher die Darsteller den localen Erfordernissen der Handlung gemäß auftraten. Teppiche umhingen die Bühne; die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel zeigte dem Zuschauer den Ort, ob Palast, Straße, Wald oder Feld, an, der als Scene gedacht werden sollte. Durch diesen einen, der damaligen Bühnenkunst noch unumgänglich nöthigen Appell an die Phantasie, blieb im Drama dem buntstoffigen Romane und der vielhandlichen Historie noch Thor und Thür offen. Fühlte der Dichter, dem es bis jetzt immer nur noch um die leiblich redende Darstellung des Romanes zu thun war, die Nothwendigkeit einer naturgetreuen Darstellung auch der umgebenden Scene noch nicht, so konnte er die Nothwendigkeit, die darzustellende Handlung in noch immer bestimmtere Begrenzung der wichtigsten Momente derselben zusammenzudrängen, auch nicht empfinden. Wir sehen hieran mit ersichtlichster Deutlichkeit, wie zur vollendetsten Gestaltung des Kunstwerkes einzig die entscheidende Nothwendigkeit hindrängt, die dem Wesen der Kunst gemäß den Künstler bestimmt, aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden, die Phantasie aus ihrer unbestimmten Thätigkeit durch die Sinne zu einer festen, verständnißvollen Wirksamkeit zu vermögen. Diese, alle Kunst gestaltende, das Streben des Künstlers einzig befriedigende, Nothwendigkeit erwächst uns nur aus der Bestimmtheit einer universell sinnlichen Anschauung: sind wir all ihren Anforderungen vollkommen gerecht, so treibt auch sie uns zum vollkommensten Kunstschaffen. Shakespeare, der die eine Nothwendigkeit der naturgetreuen Darstellung der umgebenden Scene noch nicht empfand, und daher die Vielstoffigkeit des von ihm dramatisch behandelten Romanes gerade nur so weit sichtete und zusammendrängte, als die von ihm empfundene Nothwendigkeit eines verengten Schauplatzes und einer begrenzten Zeitdauer der von wirklichen Menschen dargestellten Handlung es erheischte, —

Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter vor ihm es vermocht hatte, — dieser Shakespeare ist nichtsdestoweniger in seinen, durch die eine bezeichnete Nothwendigkeit noch nicht gestalteten, Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unsere Tage, geworden.

Dem Romane und dem losen Gefüge der Historie war im Shakespeare'schen Drama, wie ich mich ausdrückte, eine Thüre offen gelassen worden, durch die sie nach Belieben aus- und eingehen konnten: diese Thüre war die der Phantasie überlassene Darstellung der Scene. Wir werden nun sehen, daß die hieraus entstehende Verwirrung ganz in dem Grade vorwärts schritt, als diese Thüre von anderer Seite her auf das Rücksichtsloseste zugeschlagen ward, und die gefühlte Mangelhaftigkeit der Scene wiederum zu willkürlichen Gewaltsamkeiten gegen das lebendige Drama selbst trieb.

---

Bei den sogenannten romanischen Nationen Europas, unter denen die schrankenlose Abenteuerlichkeit des — alle germanischen und romanischen Elemente bunt durch einander werfenden — Romanes am Tollsten gewüthet hatte, war auch dieser Roman am Unfähigsten zur Dramatisirung geworden. Der Drang, aus der concentrirten Innerlichkeit des menschlichen Wesens heraus die bunten Aeußerungen der früheren phantastischen Laune zu bestimmten, deutlichen Erscheinungen zu gestalten, gab sich vorzüglich nur bei den germanischen Nationen kund, die den innerlichen Krieg des Gewissens gegen marternde äußere Satzungen zur protestantischen That machten. Die romanischen Nationen, die äußerlich unter dem Joche des Katholicismus verblieben, erhielten sich fortwährend in der Richtung, nach welcher sie vor dem inneren unlösbaren Zwiespalte nach Außen hin flohen, um von Außen her — wie ich mich zuvor ausdrückte — nach Innen sich zu zerstreuen. Die bildende Kunst, und eine Dichtkunst, die — als schildernde — der bildenden dem Wesen, wenn auch nicht der Aeußerung nach, gleichkam, sind

die eigenthümlichen, von Außen her zerstreuenden, fesselnden und ergötzenden Künste dieser Nationen.

Von seinem heimischen Volksschauspiele wandte sich der gebildete Italiener und Franzose* ab; in seiner rohen Einfalt und Formlosigkeit erinnerte es ihn an den ganzen Wust des Mittelalters, den er eben wie einen schweren, beängstigenden Traum von sich abzuschütteln bemüht war. Dagegen ging er auf die historische Wurzel seiner Sprache zurück, und wählte zunächst aus römischen Dichtern, den litterarischen Nachahmern der Griechen, sich Muster auch für das Drama, das er zur Unterhaltung der fein erzogenen vornehmen Welt als Ersatz für das, nur noch den Pöbel ergötzende, Volksschauspiel vorführte. Malerei und Architektur, die Hauptkünste der romanischen Renaissance, hatten das Auge dieser vornehmen Welt so geschmackvoll und zu solchen Ansprüchen ausgebildet, daß das rohe, mit Teppichen verhängte Bretgerüst der brittischen Schaubühne ihm nicht behagen konnte. Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modificationen ihre Scene herzustellen hatten. Stabilität der Scene ward als maßgebendes Haupterforderniß für das ganze Drama festgestellt, und hierin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Dramas, den Regeln des Aristoteles. Der fürstliche Zuschauer, dessen Auge durch die bildende Kunst zu seinem vornehmsten Organe positiven Genußsinnes gemacht worden war, liebte es nicht, gerade diesen Sinn binden zu sollen, um der Phantasie, der gesichtslosen, ihn unterzuordnen, und zwar um so weniger, als er grundsätzlich der Erregung der unbestimmten, mittelalterlich gestaltenden Phantasie auswich. Es hätte ihm die Möglichkeit geboten

* Da ich keine Geschichte des modernen Dramas schreibe, sondern in der Entwickelung desselben, meinem Zwecke gemäß, nur diejenigen zwei Hauptrichtungen nachzuweisen habe, in welchen sich die Grundverschiedenheit jener Entwickelungswege am Deutlichsten ausspricht, habe ich das spanische Theater übergangen, weil in ihm allein diese verschiedenen Wege sich charakteristisch kreuzen, wodurch es zwar an sich unvergleichlich bedeutend wird, für uns aber nicht zwei so entschiedene Gegensätze herausbildet, wie sie, für alle neuere Entwickelung des Dramas maßgebend, in Shakespeare und der französischen Tragédie vorliegen.

werden müssen, die Scene, bei jeder Veranlassung des Dramas zum Wechsel derselben, dem Gegenstande getreu mit malerischer und plastischer Genauigkeit dargestellt zu sehen, um diesen Wechsel selbst gestatten zu können. Was später bei der Mischung der dramatischen Richtungen ermöglicht wurde, war hier aber gar nicht zu verlangen nöthig, weil andererseits die Aristotelischen Regeln, nach denen dieses fingirte Drama construirt wurde, auch die Einheit der Scene zu einer wichtigen Bedingung desselben machten. Gerade Das also, was der Britte bei seinem organischen Schaffen des Dramas aus Innen als äußeres Moment noch unbeachtet ließ, ward zu einer, von Außen her gestaltenden, Norm für das französische Drama, das so aus dem Mechanismus heraus sich in das Leben hinein zu construiren suchte.

Wichtig ist es nun, genau zu beachten, wie diese äußerliche Einheit der Scene die ganze Haltung des französischen Dramas dahin bedang, daß die Darstellung der Handlung fast ganz von dieser Scene ausgeschlossen und dafür nur der Vortrag der Rede in ihr zugelassen wurde. Somit mußte auch grundsätzlich der von Handlung strotzende Roman, das poetische Grundelement des mittelalterlichen und neueren Lebens, von der Darstellung auf dieser Scene ausgeschlossen bleiben, da die Vorführung seines vielgliederigen Stoffes ohne häufige Verwandlung der Scene geradesweges unmöglich war. Also nicht nur die äußerliche Form, sondern auch der ganze Zuschnitt der Handlung, und mit ihm endlich der Gegenstand der Handlung selbst, mußte den Mustern entnommen werden, die für die Form den französischen Schauspieldichter bestimmt hatten. Er mußte Handlungen wählen, die nicht erst von ihm zu einem gedrängten Maße dramatischer Darstellungsfähigkeit verdichtet zu werden brauchten, sondern solche, die bereits zu einem solchen Maße verdichtet ihm vorlagen.

Aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüthe dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äußerlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, das nur in der geradezu umgekehrten Weise Shakespeare's zu bewältigen war, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, daß es dem äußerlich aufgelegten

Maße entsprochen hätte, und Nichts als die — natürlich entstellende — Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig. In Racine's Tragédie haben wir somit auf der Scene die Rede, hinter der Scene die Handlung; Beweggründe mit davon abgelöster und außerhalb verlegter Bewegung, Wollen ohne Können. Alle Kunst warf sich daher auch nur auf die Aeußerlichkeit der Rede, die ganz folgerichtig in Italien (von woher der neue Kunstgenre ausgegangen war) auch alsbald sich in jenen musikalischen Vortrag verlor, den wir bereits umständlicher als den eigentlichen Inhalt des Opernwesens kennen gelernt haben. Auch die französische Tragödie ging mit Nothwendigkeit in die Oper über: Gluck sprach den wirklichen Inhalt dieses Tragödienwesens aus. Die Oper war somit die vorzeitige Blüthe einer unreifen Frucht, auf unnatürlichem, künstlichem Boden gewachsen. Womit das italienische und französische Drama begann, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwickelung aus sich heraus, auf dem Wege des Shakespeare'schen Dramas, erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musikalischen Dramas reifen.

---

Zwischen diesen zwei äußersten Gegensätzen, dem Shakespeare'schen und dem Racine'schen Drama, erwuchs nun aber zunächst das moderne Drama zu seiner zwitterhaften, unnatürlichen Gestalt, und Deutschland war der Boden, von dem sich diese Frucht nährte.

Hier bestand der romanische Katholicismus in gleicher Stärke neben dem germanischen Protestantismus fort: nur wurden beide in einen so heftigen Conflict mit einander verwickelt, daß, unentschieden wie er trotzdem blieb, eine natürliche Kunstblüthe sich nicht aus ihm entfaltete. Der innerliche Drang, der sich bei dem Britten auf die dramatische Darstellung der Historie und des Romanes warf, blieb beim deutschen Protestanten im hartnäckigen Bemühen, den innerlichen Zwiespalt selbst innerlich zu schlichten, haften. Wir haben einen Luther, der sich in der Kunst wohl bis zur religiösen Lyrik erhob, aber keinen Shakespeare. Der römisch-katholische Süden konnte jedoch nie zu dem genial leichtsinnigen Vergessen des

innerlichen Zwiespaltes sich aufschwingen, in welchem die romanischen Nationen sich zur bildenden Kunst anließen: mit finsterem Ernste bewachte er seinen religiösen Wahn. Während ganz Europa sich auf die Kunst warf, blieb Deutschland ein sinnender Barbar. Nur was sich draußen bereits überlebt hatte, flüchtete sich nach Deutschland, um in seinem Boden noch zu einem Nachsommer zu erblühen. Englische Komödianten, denen die Darsteller der Shakespeare'schen Dramen daheim ihr Brod entzogen hatten, kamen nach Deutschland, um dem Volke ihre grotesk pantomimischen Taschenspielereien vorzumachen: erst lange darauf, als auch es in England verblüht war, folgte das Shakespeare'sche Drama selbst nach; deutsche Schauspieler, die vor der Zucht ihrer langweiligen dramatischen Schulmeister flohen, bemächtigten sich desselben, um es für ihre Praxis herzurichten.

Vom Süden her war dagegen die Oper, dieser Ausgang des romanischen Dramas, hereingedrungen. Ihr vornehmer Ursprung aus den Palästen der Fürsten empfahl sie wiederum den deutschen Fürsten, so daß diese Fürsten die Oper in Deutschland einführten, während — wohlgemerkt! — das Shakespeare'sche Schauspiel von dem Volke eingeholt ward. — In der Oper stellte sich der scenischen Mangelhaftigkeit der Shakespeare'schen Bühne als vollster Gegensatz die üppigste und gesuchteste Ausstattung dieser Scene entgegen. Das musikalische Drama war recht eigentlich ein *Schauspiel* geworden, während das Schauspiel ein *Hörspiel* geblieben war. Wir haben hier nicht mehr nöthig, den Grund der scenisch-decorativen Ausschweifung im Operngenre zu untersuchen: dies lose Drama war von Außen construirt, und von Außen her, durch Luxus und Pracht, konnte es auch nur am Leben erhalten werden. Nur ist es wichtig, zu beobachten, wie dieser scenische Prunk mit dem unerhört buntesten, ausgesucht mannigfaltigsten Wechsel scenischer Vorführungen an das Auge, aus *der* dramatischen Richtung hervorging, in der ursprünglich die Einheit der Scene als Norm aufgestellt worden war. Nicht der Dichter, der, indem er den Roman zum Drama zusammendrängte, insoweit seine Vielstoffigkeit noch unbeschränkt ließ, als er die Scene zu ihren Gunsten durch den Appell an die Phantasie häufig und schnell zu wechseln vermochte, — nicht der Dichter hat, um etwa von diesem Appell an die Phan-

tasie sich an die Bestätigung der Sinne zu wenden, jenen raffinirten Mechanismus zur Verwandlung wirklich dargestellter Scenen erfunden, sondern das Verlangen nach äußerlicher Unterhaltung und deren Wechsel, die bloße Augenbegierde, hat ihn hervorgebracht. Hätte diesen Apparat der Dichter erfunden, so müßten wir auch annehmen, er habe die Nothwendigkeit des häufigen Scenenwechsels aus einer Nothwendigkeit der Vielstoffigkeit des Dramas selbst als Bedürfniß gefühlt: da der Dichter, wie wir sahen, von Innen heraus organisch construirte, würde bei jener Annahme somit bewiesen sein, daß die historielle und romanhafte Vielstoffigkeit ein nothwendiges Bedingniß des Dramas sei; denn nur die unbeugsame Nothwendigkeit dieses Bedingnisses hätte ihn dazu treiben können, dem Bedürfnisse der Vielstoffigkeit durch Erfindung eines scenischen Apparates zu entsprechen, durch welchen die Vielstoffigkeit auch als bunte, zerstreuende Vielscenigkeit sich äußern mußte. Gerade umgekehrt war es aber der Fall. Shakespeare fühlte sich von der Nothwendigkeit der dramatischen Darstellung der Historie und des Romanes gedrängt; in dem frischen Eifer, diesem Drange zu entsprechen, kam in ihm das Gefühl von der Nothwendigkeit auch einer naturgetreuen Darstellung der Scene noch nicht auf; — hätte er noch diese Nothwendigkeit für die vollkommen überzeugende Darstellung einer dramatischen Handlung empfunden, so würde er ihr durch ein noch bei Weitem genaueres Sichten und dichteres Zusammendrängen der Vielstoffigkeit des Romanes zu entsprechen gesucht haben, und zwar ganz in der Weise, wie er bereits den Schauplatz und die Zeitdauer der Darstellung, und ihretwegen die Vielstoffigkeit selbst, zusammengedrängt hatte. Die Unmöglichkeit, den Roman noch enger zu verdichten, auf die er hierbei unfehlbar gestoßen wäre, müßte dann ihn aber über die Natur des Romanes dahin aufgeklärt haben, daß diese mit der des Dramas in Wahrheit nicht übereinstimme, eine Entdeckung, die wir erst machen konnten, als uns die undramatische Vielstoffigkeit der Historie aus der Verwirklichung der Scene zu Gefühl kam, die durch den Umstand, daß sie nur angedeutet zu werden brauchte, Shakespeare den dramatischen Roman einzig ermöglichte. —

Die Nothwendigkeit einer dem Orte der Handlung entsprechenden Darstellung der Scene konnte nun mit der Zeit nicht ungefühlt

bleiben; die mittelalterliche Bühne mußte verschwinden und der modernen Platz machen. In Deutschland wurde sie durch den Charakter der Volksschauspielkunst bestimmt, die ihre dramatische Grundlage, seit dem Ersterben der Passions- und Mysterienspiele, ebenfalls der Historie und dem Romane entnahm. Zur Zeit des Aufschwunges der deutschen Schauspielkunst — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — bildete diese Grundlage der, dem damaligen Volksgeiste entsprechende, bürgerliche Roman. Er war unendlich gefügiger und namentlich bei Weitem weniger reich an Stoff, als der historische oder sagenhafte Roman, der Shakespeare vorlag: eine ihm entsprechende Darstellung der localen Scene konnte somit auch mit viel wenigerem Aufwande hergestellt werden, als es für die Shakespeare'sche Dramatisirung des Romanes erforderlich gewesen wäre. Die von diesen Schauspielern aufgenommenen Shakespeare'schen Stücke mußten sich nach jeder Seite hin, um für sie darstellbar zu werden, die beschränkendste Umarbeitung gefallen lassen. Ich übergehe hier alle für diese Umarbeitung maßgebenden Gründe, und hebe nur den einen, den des rein scenischen Erfordernisses, heraus, weil er für den Zweck meiner Untersuchung für jetzt der wichtigste ist. Jene Schauspieler, die ersten Uebersiedler des Shakespeare auf das deutsche Theater, verfuhren so redlich im Geiste ihrer Kunst, daß es ihnen nicht einfiel, seine Stücke etwa dadurch aufführbar zu machen, daß sie entweder den häufigen Scenenwechsel in ihnen durch bunte Verwandlung ihrer theatralischen Scene selbst begleitet, oder gar ihm zu Liebe der wirklichen Darstellung der Scene überhaupt entsagt hätten und zu der scenenlosen mittelalterlichen Bühne zurückgekehrt wären, sondern sie behielten den einmal eingenommenen Standpunkt ihrer Kunst bei und ordneten ihm die Shakespeare'sche Vielscenigkeit insoweit unter, als sie unwichtig dünkende Scenen geradesweges ausließen, wichtigere Scenen aber zusammenfügten. Erst vom Standpunkte der Litteratur aus gewahrte man, was bei diesem Verfahren vom Shakespeare'schen Kunstwerke verloren ging, und drang auf Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung der Stücke auch für die Darstellung, für welche man zwei entgegengesetzte Vorschläge machte. Der eine, nicht ausgeführte Vorschlag, ist der Tieck'sche. Tieck, das Wesen des Shakespeare'schen Dramas vollkommen erkennend, verlangte die

Wiederherstellung der Shakespeare'schen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Scene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeare'schen Dramas hin. Ist ein halber Restaurationsversuch in der Geschichte aber stets unfruchtbar geblieben, so hat sich ein radicaler dagegen von je als unmöglich erwiesen. Tieck war ein radicaler Restaurator, als solcher ehrenwerth, aber ohne Einfluß. — Der zweite Vorschlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernscene zur Darstellung des Shakespeare'schen Dramas auch durch getreue Herstellung der von ihm ursprünglich nur angedeuteten, häufig wechselnden Scene abzurichten. Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespeare'sche Scene in allerrealste Wirklichkeit: die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführten Bühnendecorationen: Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Auf großen deutschen Theatern ward dies Verfahren nachgeahmt.

Vor diesem Schauspiel stand nun prüfend und verwirrt der moderne Dichter. Das Shakespeare'sche Drama hatte als Litteraturstück auf ihn den erhebenden Eindruck der vollendetsten dichterischen Einheit gemacht; so lange es nur an seine Phantasie sich gewendet hatte, war diese vermögend gewesen, aus ihm ein harmonisch abgeschlossenes Bild sich zu entnehmen, das er nun, bei Erfüllung des wiederum nothwendig erwachten Verlangens, dieses Bild durch vollständige Darstellung an die Sinne verwirklicht zu sehen, plötzlich vor seinen Augen gänzlich sich verwischen sah. Das verwirklichte Bild der Phantasie hatte ihm nur eine unübersehbare Masse von Realitäten und Actionen gezeigt, aus denen das verwirrte Auge das Gemälde der Einbildungskraft durchaus nicht wieder zurückzuconstruiren vermochte. Zwei Hauptwirkungen äußerte diese Erscheinung auf ihn, die sich beide in der Enttäuschung über die Shakespeare'sche Tragödie kundgaben. Der Dichter entsagte von nun an entweder dem Wunsche, seine Dramen auf der Bühne dargestellt zu sehen, um das dem Shakespeare'schen Drama entnommene Phantasiebild ungestört nach seiner geistigen Absicht wiederum nachzubilden, d. h. er schrieb Litteraturdramen für die stumme Lectüre, — oder er wandte sich, um auf der Bühne sein Phantasiebild praktisch zu verwirklichen, mehr oder weniger unwillkürlich der

reflectirten Gestaltung des Dramas zu, dessen modernen Ursprung wir in dem, nach den Aristotelischen Einheitsregeln construirten, antikisirenden Drama zu erkennen hatten.

Beide Wirkungen und Richtungen sind die gestaltenden Motive in den Werken der zwei bedeutendsten dramatischen Dichter der neueren Zeit, Goethe's und Schiller's, deren ich, so weit es für den Zweck meiner Untersuchung erforderlich ist, hier näher gedenken muß.

---

Goethe's Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisirung eines vollblutig germanischen Ritterromanes, des „Götz von Berlichingen". Das Shakespeare'sche Verfahren war hier ganz getreu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe traf aber bereits auf die Bühne, auf der das Local der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlaßte den Dichter, sein mehr vom litterarisch-, als scenisch-dramatischen Standpunkte aus verfaßtes Gedicht nachträglich für die wirkliche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten: durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Scene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Dramas zu gewinnen.

Goethe wählte nun für seine Dramen zunächst bürgerliche Romanstoffe. Das Charakteristische des bürgerlichen Romanes besteht darin, daß die ihm zu Grunde liegende Handlung von einem umfassenderen Zusammenhange historischer Handlungen und Beziehungen sich vollständig lostrennt, nur den socialen Niederschlag dieser geschichtlichen Ereignisse als bedingende Umgebung festhält, und innerhalb dieser Umgebung, die im Grunde doch nur die zur Farblosigkeit herabgedämpfte Rückwirkung jener historischen Begebenheiten ist, mehr nach gebieterisch von dieser Umgebung auferlegten Stimmungen, als nach inneren, zu vollkommen gestaltender Aeußerung befähigten Beweggründen sich entwickelt. Diese Hand-

lung ist ebenso beschränkt und arm, als die Stimmungen, durch die sie hervorgerufen wird, ohne Freiheit und selbstständige Innerlichkeit sind. Ihre Dramatisirung entsprach aber sowohl dem geistigen Gesichtspunkte des Publicums, als namentlich auch der äußeren Möglichkeit der scenischen Darstellung, und zwar dies insoweit, als aus dieser ärmlichen Handlung nirgends Nothwendigkeiten für die praktische Scenirung hervorgingen, denen diese nicht von vornherein zu entsprechen vermocht hätte. Was ein Geist wie Goethe unter solchen Beschränkungen dichtete, müssen wir fast nur aus der von ihm gefühlten Nothwendigkeit der Unterordnung unter gewisse beschränkende Maximen zur Ermöglichung des Dramas überhaupt, gewiß aber weniger als aus einer freiwilligen Unterordnung unter den beschränkten Geist der Handlung des bürgerlichen Romanes und die Stimmung des Publicums, die ihn begünstigte, selbst hervorgegangen ansehen. Aus dieser Beschränkung erlöste sich Goethe aber zu fesselloseſter Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendramas. Bei seinem Entwurfe des „Faust“ hielt er nur die Vortheile einer dramatischen Darlegung für das Litteraturgedicht fest, die Möglichkeit einer scenischen Aufführung mit Absicht gänzlich außer Acht lassend. In diesem Gedicht schlug Goethe zum ersten Male mit vollem Bewußtsein den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart an, *das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit*, den er künstlerisch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Dramas erlösen konnte. Hier ist der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten *Romanes* und des wirklich *dramatischen Stoffes* der Zukunft. Wir müssen es uns vorbehalten, auf die Charakteristik dieses Scheidepunktes näher einzugehen: für jetzt gelte uns die Erfahrung für wichtig, daß Goethe, auf diesem Scheidepunkt angelangt, weder einen wirklichen Roman, noch ein wirkliches Drama zu geben vermochte, sondern eben nur ein Gedicht, das der Vortheile beider Gattungen nach abstrahirtem künstlerischen Maße genoß.

Von diesem Gedichte, das wie eine immer lebendig rieselnde Quellader sich durch das ganze Künstlerleben des Dichters mit gestaltender Anregung dahinzieht, sehen wir hier ab, und verfolgen Goethe's Kunstschaffen immer wieder da, wo er mit erneueten Versuchen sich dem scenischen Drama zuwandte.

Von dem dramatisirten bürgerlichen Romane, den er im „Egmont" durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weitverzweigter historischer Momente von Innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern versuchte, war Goethe mit dem Entwurfe zum „Faust" entschieden abgegangen: reizte ihn nun noch das Drama als vollendetste Gattung der Dichtkunst, so geschah dies namentlich durch Betrachtung desselben in seiner vollendetsten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen, dem Grade ihrer Kenntniß des Antiken gemäß, nur als äußere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterteren Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment der Aeußerung griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, daß die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von Außen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von Innen heraus neu belebt werden müsse. Der Inhalt des modernen Lebens, der sich immer nur noch im Romane verständlich zu äußern vermochte, war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammenzudrängen, daß er bei verständlicher dramatischer Behandlung sich in der Form des griechischen Dramas hätte aussprechen, diese Form aus sich rechtfertigen oder gar nothwendig erzeugen können. Der Dichter, dem es hier um absolute künstlerische Gestaltung zu thun war, konnte auch jetzt immer nur noch zu dem Verfahren der Franzosen — wenigstens äußerlich — zurückkehren; er mußte, um die Form des griechischen Dramas für sein Kunstwerk zu rechtfertigen, auch den fertigen Stoff des griechischen Mythos dazu verwenden. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoffe der „Iphigenia in Tauris" griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewissermaßen auflöste, zerbrach, und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus der Musik selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, — so ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia", zersetzte ihn in seine Bestandtheile, und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von Neuem zusammen, um so den Organismus des Dramas selbst zur

Zeugung der vollendeten dramatischen Kunstform zu befähigen. Aber nur mit diesem, im Voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dies Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen. Wir werden auf den Grund dieser Erscheinung zurückkommen: für jetzt genügt es, aus dem Ueberblicke des Goethe'schen Kunstschaffens zu bestätigen, daß der Dichter auch von diesem Versuche des Dramas sich wieder abwandte, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu thun war. Dieses Leben in seiner vielgliederigen Verzweigung und von nah und fern willenlos beeinflußten äußeren Gestaltung konnte auch Goethe nur im Romane zu verständlicher Darlegung bewältigen. Die eigentliche Blüthe seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mittheilen, — so daß Goethe's einflußreichstes Kunstschaffen sich wieder in den Roman verlieren mußte, aus dem er im Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Shakespeare'schem Drange sich zum Drama gewendet hatte. —

Schiller begann, wie Goethe, mit dem dramatisirten Romane unter dem Einflusse des Shakespeare'schen Dramas. Der bürgerliche und politische Roman beschäftigte seinen dramatischen Gestaltungstrieb so lange, bis er an den modernen Quell dieses Romanes, die nackte Geschichte selbst, gelangte, und aus dieser das Drama unmittelbar zu construiren sich bemühte. Hier zeigte sich die Sprödigkeit des geschichtlichen Stoffes und seine Unfähigkeit zur Darstellung in dramatischer Form. — Shakespeare übersetzte die trockene, aber redliche historische Chronik in die lebenvolle Sprache des Dramas; diese Chronik zeichnete mit genauer Treue und Schritt für Schritt den Gang der historischen Ereignisse und die Thaten der in ihnen handelnden Personen auf: sie verfuhr ohne Kritik und individuelle Anschauung, und gab somit das Daguerreotyp der geschichtlichen Thatsachen. Shakespeare hatte dieses Daguerreotyp nur zum farbigen Oelgemälde zu beleben; er hatte den Thatsachen die nothwendig aus ihrem Zusammenhange errathenen Motive zu entnehmen, und diese dem Blut und Fleische der handelnden Personen einzuprägen. Im Uebrigen blieb das Gerüst der Geschichte von

ihm völlig unangetaſtet: ſeine Bühne erlaubte ihm das, wie wir ſahen. — Der modernen Scene gegenüber erkannte der Dichter aber bald die Unmöglichkeit, die Geſchichte mit der chroniſtiſchen Treue Shakeſpeare's für das Schauſpiel herzurichten: er begriff, daß nur dem — für ſeine Länge oder Kürze ganz unbeſorgten — Romane es möglich geweſen war, die Chronik mit lebendiger Schilderung der Charaktere auszuſtatten, und daß nur die Bühne Shakeſpeare's wiederum es erlaubt hatte, dieſen Roman zu dem Drama zuſammenzudrängen. Suchte er nun den Stoff zum Drama in der Geſchichte ſelbſt, ſo geſchah dies mit dem Wunſche und dem Streben, den hiſtoriſchen Gegenſtand durch unmittelbar dichteriſche Auffaſſung von vornherein ſo zu bewältigen, daß er in der, nur in möglichſter Einheit verſtändlich ſich kundgebenden Form des Dramas vorgeführt werden konnte. Gerade in dieſem Wunſche und Streben liegt aber der Grund der Richtigkeit unſeres hiſtoriſchen Dramas. Geſchichte iſt nur dadurch Geſchichte, daß ſich in ihr mit unbedingteſter Wahrhaftigkeit die nackten Handlungen der Menſchen uns darſtellen: ſie giebt uns nicht die inneren Geſinnungen der Menſchen, ſondern läßt uns aus ihren Handlungen erſt auf dieſe Geſinnungen ſchließen. Glauben wir nun dieſe Geſinnungen richtig erkannt zu haben, und wollen wir die Geſchichte nun als aus dieſen Geſinnungen gerechtfertigt darſtellen, ſo vermögen wir dies eben nur in der reinen Geſchichtsſchreibung, oder — mit erreichbarſter künſtleriſcher Wärme — im hiſtoriſchen Romane, d. h. in einer Kunſtform, in der wir durch keinen äußerlichen Zwang genöthigt ſind, den Thatbeſtand der nackten Geſchichte durch willkürliche Sichtung oder Zuſammendrängung zu entſtellen. Wir können die aus ihren Handlungen erkannten Geſinnungen geſchichtlicher Perſonen auf keine Weiſe entſprechend uns verſtändlichen, als durch getreue Darſtellung derſelben Handlungen, aus denen wir jene Geſinnungen erkannt haben. Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen, dem Zwecke ihrer Darſtellung zu Liebe, in irgend Etwas verändern oder entſtellen, ſo kann dies nothwendig wieder nur durch die Entſtellung der Geſinnungen, ſonach mit der gänzlichen Verneinung der Geſchichte ſelbſt geſchehen. Der Dichter, der es verſuchte, mit Umgehung der chroniſtiſchen Genauig-

keit geschichtliche Stoffe für die dramatische Scene zu verarbeiten, und zu diesem Zwecke über den Thatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch-formellem Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte, noch aber auch ein Drama zu Stande bringen.

Halten wir, zur Verdeutlichung des Gesagten, Shakespeare's historische Dramen mit Schiller's „Wallenstein" zusammen, so müssen wir beim ersten Blicke erkennen, wie hier mit Umgehung der äußerlichen geschichtlichen Treue zugleich auch der Inhalt der Geschichte entstellt wird, während dort bei chronistischer Genauigkeit der charakteristische Inhalt der Geschichte auf das Ueberzeugendste wahrhaftig zu Tage tritt. Ohne Zweifel war aber Schiller ein größerer Geschichtsforscher als Shakespeare, und in seinen rein historischen Arbeiten entschuldigt er sich völlig für seine Auffassung der Geschichte als dramatischer Dichter. Worauf es uns jetzt hierbei aber ankommt, ist die factische Bestätigung Dessen, daß wohl für Shakespeare, auf dessen Bühne für die Scene an die Phantasie appellirt wurde, nicht aber für uns, die wir auch die Scene überzeugend an die Sinne dargestellt haben wollen, der Historie der Stoff zum Drama zu entnehmen ist. Selbst Schiller war es aber auch nicht möglich, den noch so absichtlich von ihm zugerichteten historischen Stoff zu der von ihm ins Auge gefaßten dramatischen Einheit zusammenzudrängen: Alles, was der Geschichte erst ihr eigentliches Leben giebt, die weithin sich erstreckende, und wiederum nach dem Mittelpunkte bedingend hinwirkende Umgebung, mußte er, da er ihre Schilderung doch als unerläßlich fühlte, außerhalb des Dramas, in ein ganz selbständig abgeschlossenes Sonderstück verlegen, und das Drama selbst in zwei Dramen auflösen, was bei den mehrtheiligen historischen Dramen Shakespeare's eine ganz andere Bedeutung hat, da in ihnen ganze Lebensläufe von Personen, die zu einem historischen Mittelpunkte dienen, nach ihren wichtigsten Perioden abgetheilt sind, während im „Wallenstein" nur *eine* solche, an Stoff verhältnißmäßig gar nicht überreiche, Periode, blos wegen der Umständlichkeit der Motivirung eines zur Unklarheit getrübten historischen Momentes, mehrtheilig gegeben wird. Shakespeare würde auf seiner Bühne den ganzen dreißigjährigen Krieg in drei Stücken gegeben haben.

Dieſes „dramatiſche Gedicht“ — wie Schiller ſelbſt es nennt — war dennoch der redlichſte Verſuch, der Geſchichte, als ſolcher, Stoff für das Drama abzugewinnen.

In der weiteren Entwickelung des Dramas ſehen wir von nun an von Schiller die Rückſicht auf die Hiſtorie immer mehr fallen laſſen, einerſeits um die Hiſtorie ſelbſt nur als Verkleidung eines beſonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, — andererſeits um dieſes Motiv immer beſtimmter in einer Form des Dramas zu geben, die der Natur der Sache nach, und namentlich auch ſeit Goethe's vielſeitigen Verſuchen, zum Gegenſtande künſtleriſcher Speculation geworden war. Schiller gerieth bei dieſer zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Beſtimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der blos reflectirenden und rhetoriſch ſich gebarenden Darſtellung des Gegenſtandes, bis er dieſen endlich ganz nur noch nach der Form beſtimmte, die er als rein künſtleriſch zweckmäßigſte der griechiſchen Tragödie entnahm. In ſeiner „Braut von Meſſina“ verfuhr er für die Nachahmung der griechiſchen Form noch beſtimmter, als Goethe in der „Iphigenia“: Goethe conſtruirte ſich dieſe Form nur ſoweit zurück, als in ihr die plaſtiſche Einheit einer Handlung ſich kundgeben ſollte; Schiller ſuchte aus dieſer Form ſelbſt den Stoff des Dramas zu geſtalten. Hierin näherte er ſich dem Verfahren der franzöſiſchen Tragödiendichter; nur unterſchied er ſich von ihnen weſentlich dadurch, daß er die griechiſche Form vollſtändiger herſtellte, als ſie dieſen mitgetheilt worden war, und daß er den Geiſt dieſer Form, von dem dieſe gar Nichts wußten, zu beleben und dem Stoffe ſelbſt einzuprägen ſuchte. Er nahm hierzu von der griechiſchen Tragödie das „Fatum“ — allerdings nur nach dem ihm möglichen Verſtändniſſe von ihm — auf, und conſtruirte aus dieſem Fatum eine Handlung, die nach ihrem mittelalterlichen Coſtüm den lebendigen Vermittelungspunkt zwiſchen der Antike und dem modernen Verſtändniſſe bieten ſollte. Nie iſt vom rein kunſthiſtoriſchen Standpunkte aus ſo abſichtlich geſchaffen worden, als in dieſer „Braut von Meſſina“: was Goethe in der Vermählung des Fauſt mit der Helena andeutete, ſollte hier durch künſtleriſche Speculation verwirklicht werden. Dieſe Verwirklichung glückte aber entſchieden nicht: Stoff und Form wurden

gleichmäßig getrübt, so daß weder der mittelalterliche, gewaltsam gedeutete Roman zur Wirkung, noch auch die antike Form zur klaren Anschauung kam. Wer möchte aus diesem fruchtlosen Versuche Schiller's nicht gründliche Belehrung ziehen? — Verzweifelnd wandte auch Schiller von dieser Form sich wieder ab, und suchte in seinem letzten dramatischen Gedichte, „Wilhelm Tell", durch Wiederaufnahme der dramatischen Romanform wenigstens seine dichterische Frische zu retten, die unter seinem ästhetischen Experimentiren merklich erschlafft war.

Auch Schiller's dramatisches Kunstschaffen sehen wir also im Schwanken zwischen Historie und Roman, dem eigentlichen poetischen Lebenselemente unserer Zeit, einerseits, und der vollendeten Form des griechischen Dramas andererseits befangen: mit allen Fasern seiner dichterischen Lebenskraft haftete er an Jenem, während sein höherer künstlerischer Gestaltungsdrang ihn nach Dieser hintrieb.

Was Schiller besonders charakterisirt, ist, daß in ihm der Drang zur antiken, reinen Kunstform zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war so schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unseres Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können, daß ihm endlich vor der Ausbeutung dieses Elementes durch künstlerische Darstellung selbst ekelte. Goethe's praktischer Sinn versöhnte sich mit unserem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der wahren Kunst selbst: dies Ideal sah er aber nur vom Standpunkte der poetischen Unfähigkeit unseres Lebens aus, und unsere Lebenszustände mit dem menschlichen Leben überhaupt verwechselnd, konnte er sich endlich die Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweise aber Erreichbares vorstellen. —

So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsere ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts Anderes,

als die antike Kunstform, und jene Erbe der praktische Roman unserer Zeit. Die neueste dramatische Dichtkunst, die als Kunst nur von den, zu litterarischen Denkmalen gewordenen Versuchen Goethe's und Schiller's lebt, hat das Schwanken zwischen den bezeichneten entgegengesetzten Richtungen bis zum Taumeln fortgesetzt. Wo sie aus der bloßen litterarischen Dramatik sich zur Darstellung des Lebens anließ, ist sie, um scenisch wirkungsvoll und verständlich zu sein, immer in die Plattheit des dramatisirten bürgerlichen Romanes zurückgefallen, oder wollte sie einen höheren Lebensgehalt aussprechen, so sah sie sich genöthigt, das falsche dramatische Federgewand allmälig immer wieder vollständig von sich abzustreifen, und als nackter sechs- oder neunbändiger Roman der bloßen Lectüre sich vorzustellen.

Um unser ganzes kunstlitterarisches Schaffen für einen schnellen Ueberblick zusammenzufassen, reihen wir die aus ihm hervorgehenden Erscheinungen in folgende Ordnung.

Am Verständlichsten vermag unser Lebenselement künstlerisch nur der Roman darzustellen. Im Streben nach wirkungsvollerer, unmittelbarerer Darstellung seines Stoffes, wird der Roman dramatisirt. Bei erkannter und von jedem Dichter neu erfahrener Unmöglichkeit dieses Beginnens wird der in seiner Vielhandlichkeit störende Stoff zur, erst unwahren, dann vollständig inhaltslosen Unterlage des modernen Bühnenstückes, d. h. des Schauspieles, welches wiederum nur dem modernen Theatervirtuosen zur Unterlage dient, herabgedrückt. Von diesem Schauspiel wendet sich der Dichter, sobald er seines Versinkens in die Coulissenroutine gewahr wird, zur ungestörten Darstellung des Stoffes im Romane zurück; die vergebens von ihm erstrebte vollendete dramatische Form läßt er sich aber als etwas gänzlich Fremdes durch die thatsächliche Aufführung des wirklichen griechischen Dramas vorführen. In der Litteratur-Lyrik bekämpft, verspottet, — beklagt und beweint er aber endlich den Widerspruch unserer Lebenszustände, der ihm für die Kunst als Widerspruch zwischen Stoff und Form, für das Leben als Widerspruch zwischen Mensch und Natur erscheint.

Merkwürdig ist es, daß die neueste Zeit diesen tiefen, unversöhnbaren Widerspruch kunstgeschichtlich mit einer Augenfälligkeit

dargethan hat, daß eine Forterhaltung des Irrthumes in Bezug auf ihn jedem nur Halbhellblickenden unmöglich erscheinen muß. Während der Roman überall, und namentlich bei den Franzosen, nach letztem phantastischen Ausmalen der Historie sich auf die nackteste Darstellung des Lebens der Gegenwart warf, dieses Leben bei seiner lasterhaftesten socialen Grundlage erfaßte, und, bei vollendeter Unschönheit als Kunstwerk, das litterarische Kunstwerk des Romanes selbst zur revolutionairen Waffe gegen diese sociale Grundlage schuf, — während der Roman, sage ich, zum Aufruf an die revolutionaire Kraft des Volkes wurde, die diese Lebensgrundlage zerstören soll, — vermochte ein geistvoller Dichter, der als schaffender Künstler nie die Fähigkeit gefunden hatte, irgendwelchen Stoff für das wirkliche Drama zu bewältigen, einen absoluten Fürsten zu dem Befehl an seinen Theaterintendanten, ihm eine wirkliche griechische Tragödie mit antiquarischer Treue aufführen zu lassen, wozu ein berühmter Componist die nöthige Musik anfertigen mußte. Dieses Sophokleische Drama erwies sich unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Nothlüge: als eine Lüge, welche die künstlerische Noth hervorbrachte, um die Unwahrheit unseres ganzen Kunstwesens zu bemänteln; als eine Lüge, welche die wahre Noth unserer Zeit unter allerhand künstlerischem Vorwande hinwegzuläugnen suchte. Aber eine bestimmte Wahrheit mußte uns diese Tragödie enthüllen, nämlich die: daß wir kein Drama haben und kein Drama haben können; daß unser Litteratur-Drama vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Clavier vom symphonischen Gesang menschlicher Stimmen; daß wir im modernen Drama nur durch die ausgedachteste Vermittelung litterarischer Mechanik zur Hervorbringung von Dichtkunst, wie auf dem Claviere durch complicirteste Vermittelung der technischen Mechanik zur Hervorbringung von Musik gelangen können, — das heißt aber — einer seelenlosen Dichtkunst, einer tonlosen Musik. —

Mit diesem Drama hat allerdings die wahre Musik, das liebende Weib, Nichts zu schaffen. Die Kokette kann sich diesem spröden Manne nahen, um ihn in die Netze ihrer Gefallsucht zu verstricken; die Prüde kann sich an den Impotenten anschließen, um sich mit ihm in Gottseligkeit zu ergehen; die Buhlerin läßt

sich von ihm bezahlen und verlacht ihn: das wahrhaft liebessehnsüchtige Weib wendet sich aber ungerührt von ihm ab! —

---

Wollen wir nun näher erforschen, *was* dieses Drama impotent machte, so haben wir *den Stoff* genau zu ergründen, von dem es sich ernährte. Dieser Stoff war, wie wir ersahen, der *Roman*, und auf das Wesen des Romanes müssen wir daher nun bestimmter eingehen.

---

# II.

Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mittheilung.

Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von Außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von ihnen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach Außen wieder mitzutheilen.

Wie das Auge die entfernter liegenden Gegenstände nur in immer verjüngtem Maßstabe aufzunehmen vermag, kann auch das Gehirn des Menschen, der Ausgangspunkt des Auges nach Innen, an dessen, durch den ganzen inneren Lebensorganismus bedingte Thätigkeit dieses die aufgenommenen äußeren Erscheinungen mittheilt, zunächst sie nur nach dem verjüngten Maße der menschlichen Individualität erfassen. In diesem Maße vermag aber die Thätigkeit des Gehirnes die ihm zugeführten, nun von ihrer Naturwirklichkeit losgelösten Erscheinungen zu den umfassendsten neuen Bildern zu gestalten, wie sie aus dem doppelten Bemühen, sie zu sichten oder im Zusammenhange sich vorzuführen, entstehen, und diese Thätigkeit des Gehirnes nennen wir Phantasie.

Das unbewußte Streben der Phantasie geht nun dahin, des wirklichen Maßes der Erscheinungen inne zu werden, und dies treibt sie zur Mittheilung ihres Bildes wieder nach Außen, indem sie ihr Bild, um es der Wirklichkeit zu vergleichen, dieser gewissermaßen anzupassen sucht. Die Mittheilung nach Außen vermag aber nur auf künstlerisch vermitteltem Wege vor sich zu gehen; die Sinne,

welche die äußeren Erſcheinungen unwillkürlich aufnahmen, bedingen, zur Mittheilung des Phantaſiebildes wiederum an ſie, die Abrichtung und Verwendung des organiſchen Aeußerungsvermögens des Menſchen, der ſich verſtändlich an dieſe Sinne mittheilen will. Vollkommen verſtändlich wird das Phantaſiebild in ſeiner Aeußerung nur, wenn es ſich in eben dem Maße wieder an die Sinne mittheilt, in welchem dieſen die Erſcheinungen urſprünglich ſich kundthaten, und an der, ſeinem Verlangen endlich entſprechenden Wirkung ſeiner Mittheilung wird der Menſch erſt des richtigen Maßes der Erſcheinungen in ſo weit inne, als er dies als das Maß erkennt, in welchem die Erſcheinungen dem Menſchen überhaupt ſich mittheilen. Niemand kann ſich verſtändlich mittheilen, als an Die, welche die Erſcheinungen in dem gleichen Maße mit ihm ſehen: dieſes Maß iſt aber für die Mittheilung das verdichtete Bild der Erſcheinungen ſelbſt, in welchem dieſe ſich den Menſchen erkenntlich darſtellen. Dieſes Maß muß daher auf einer gemeinſamen Anſchauung beruhen, denn nur was dieſer gemeinſamen Anſchauung erkenntlich iſt, läßt ſich ihr künſtleriſch wiederum mittheilen: ein Menſch, deſſen Anſchauung nicht die gemeinſame iſt, kann ſich auch nicht künſtleriſch kundgeben. — Nur in einem beſchränkten Maße innerer Anſchauung vom Weſen der Erſcheinungen hat ſich ſeit Menſchengedenken bisher der künſtleriſche Mittheilungstrieb bis zur Fähigkeit überzeugendſter Darſtellung an die Sinne ausbilden können: nur der griechiſchen Weltanſchauung konnte bis heute noch das wirkliche Kunſtwerk des Dramas entblühen. Der Stoff dieſes Dramas war aber der Mythos, und aus ſeinem Weſen können wir allein das höchſte griechiſche Kunſtwerk und ſeine uns berückende Form begreifen.

Im Mythos erfaßt die gemeinſame Dichtungskraft des Volkes die Erſcheinungen gerade nur noch ſo, wie ſie das leibliche Auge zu ſehen vermag, nicht wie ſie an ſich wirklich ſind. Die große Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen, deren wirklichen Zuſammenhang der Menſch noch nicht zu faſſen vermag, macht auf ihn zunächſt den Eindruck der Unruhe: um dieſe Unruhe zu überwinden, ſucht er nach einem Zuſammenhange der Erſcheinungen, den er als ihre Urſache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zuſammenhang findet aber nur der Verſtand, der die Erſcheinungen nach ihrer Wirklichkeit

erfaßt; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet, der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber blos das Werk der Phantasie, und die ihnen untergelegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, als sein eigenes menschliches Wesen, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Geht nun der Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen, — da er Beruhigung nur durch dieselben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, — so muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am Bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständniß kommt uns nur durch die Liebe, und am Unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen: diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur im Zusammenhange des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im Allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt eines menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird. Durch die Fähigkeit, so durch seine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und

Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung sich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunst; denn künstlerischen Gehalt und Form müssen nothwendig diese Gestalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigenthümlichkeit ist, sie nur dem Verlangen nach faßbarer Darstellung der Erscheinungen, somit dem sehnsüchtigen Wunsche, sich und sein eigenstes Wesen — dieses gottschöpferische Wesen — selbst in dem dargestellten Gegenstande wieder zu erkennen, ja überhaupt erst zu erkennen, entsprungen sind. Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den, durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest". So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, und so endlich den Menschen dar. —

Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester, gedrängtester Form vor. Die gemeinsame Anschauung vom Wesen der Erscheinungen, die im Mythos sich aus der Natur-Anschauung zur menschlich-sittlichen verdichtete, tritt hier, in bestimmtester, verdeutlichendster Form an die universellste Empfängnißkraft des Menschen sich kundgebend, als Kunstwerk aus der Phantasie in die Wirklichkeit ein. Wie im Drama die zuvor im Mythos immer nur noch gedachten Gestalten in wirklich leiblicher Darstellung durch Menschen vorgeführt wurden, so drängte auch die wirklich dargestellte Handlung, ganz dem Wesen des Mythos entsprechend, sich zu plastischer Dichtheit zusammen. Wird die Gesinnung eines Menschen nur in seiner Handlung uns überzeugend offenbar, und besteht der Charakter eines Menschen eben in der vollkommenen Uebereinstimmung seiner Gesinnung mit seiner Handlung, so wird diese Handlung, und somit die ihr zu

Grunde liegende Gesinnung — ganz im Sinne des Mythos auch — erst dadurch bedeutungsvoll und einem umfangreichen Inhalte entsprechend, daß auch sie in vollster Gedrängtheit sich kundgiebt. Eine Handlung, die aus vielen Theilen besteht, ist entweder, wenn alle diese Theile von inhaltsvoller, entscheidender Wichtigkeit sind, eine übertriebene, ausschweifende und unverständliche, oder, wenn diese Theile nur Anfänge und Absätze von Handlungen enthalten, eine kleinliche, willkürliche und inhaltslose. Der Inhalt einer Handlung ist die ihr zu Grunde liegende Gesinnung; soll diese Gesinnung eine große, umfangreiche, das Wesen des Menschen nach irgend einer bestimmten Richtung hin erschöpfende sein, so bedingt sie auch die Handlung als eine entscheidende, einzige und untheilbare, denn nur in einer solchen Handlung wird eine große Gesinnung uns offenbar. Der Inhalt des griechischen Mythos war seiner Natur nach von dieser umfangreichen, aber dichtgedrängten Beschaffenheit, und in der Tragödie äußerte sich dieser mit vollster Bestimmtheit auch als diese eine, nothwendige und entscheidende Handlung. Diese eine Handlung in ihrer wichtigsten Bedeutung aus der Gesinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu lassen, das war die Aufgabe des tragischen Dichters; die Nothwendigkeit der Handlung aus der dargelegten Wahrheit der Gesinnung zum Verständnisse zu bringen, darin bestand die Lösung seiner Aufgabe. Die einheitvolle Form seines Kunstwerkes war ihm aber in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keineswegs aber um eines willkürlich erdachten künstlerischen Baues willen zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte. Der tragische Dichter theilte den Inhalt und das Wesen des Mythos nur am Ueberzeugendsten und Verständlichsten mit, und die Tragödie ist nichts Anderes, als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung.

---

Suchen wir uns nun deutlich zu machen, welches die Lebensanschauung der modernen Welt ist, die im Roman ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat. —

Sobald der reflectirende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit von Einzelnheiten. Die anatomische Wissenschaft begann ihr Werk, und verfolgte den ganz entgegengesetzten Weg der Volksdichtung: wo diese unwillkürlich verband, trennte jene absichtlich; wo diese den Zusammenhang sich darstellen wollte, trachtete jene nur nach genauestem Erkennen der Theile; und so mußte Schritt für Schritt jede Volksanschauung vernichtet, als abergläubisch überwunden, als kindisch verlacht werden. Die Naturanschauung des Volkes ist in Physik und Chemie, seine Religion in Theologie und Philosophie, sein Gemeindestaat in Politik und Diplomatie, seine Kunst in Wissenschaft und Aesthetik, sein Mythos aber in die geschichtliche Chronik aufgegangen. —

Auch die neue Welt gewann ihre gestaltende Kraft aus dem Mythos; aus der Begegnung und Mischung zweier Hauptmythenkreise, die nie sich vollständig durchdringen und zu plastischer Einheit sich erheben konnten, ging der mittelalterliche Roman hervor.

Im christlichen Mythos war Das, worauf der Grieche alle äußeren Erscheinungen bezog und was er daher zum sicher gestalteten Vereinigungspunkt aller Natur- und Weltanschauungen gemacht hatte, — der Mensch, das von vornherein Unbegreifliche, sich selbst Fremde geworden. Der Grieche war von Außen, durch den Vergleich der äußeren Erscheinungen mit dem Menschen, zum Menschen gekommen: in seiner Gestalt, in seinen unwillkürlich gebildeten sittlichen Begriffen, fand er, vom Schweifen in den Weiten der Natur zurückkehrend, Maß und Beruhigung. Dieses Maß war aber ein eingebildetes und nur künstlerisch verwirklichtes: mit dem Versuche, im Staate es absichtlich zu realisiren, deckte sich der Widerspruch jenes eingebildeten Maßes mit der Wirklichkeit der realen menschlichen Willkür in so weit auf, als Staat und Individuum sich nur durch offenbarste Uebertretung jenes eingebildeten Maßes zu erhalten suchen mußten. Als die natürliche Sitte zum willkürlich vertragenen Gesetz, die Stammesgemeinschaft zum willkürlich construirten politischen Staate geworden waren, lehnte nun gegen Gesetz und Staat sich wieder der unwillkürliche Lebenstrieb des Menschen mit dem

vollen Anscheine der egoistischen Willkür auf. In dem Zwiespalte zwischen Dem, was der Mensch für gut und recht erkannte, wie Gesetz und Staat, und Dem, wozu sein Glückseligkeitstrieb ihn drängte, — der individuellen Freiheit, mußte der Mensch sich endlich unbegreiflich vorkommen, und dieses Irresein an sich war der Ausgangspunkt des christlichen Mythos. In diesem schritt der, der Aussöhnung mit sich bedürftige, individuelle Mensch bis zur ersehnten, im Glauben aber verwirklicht gedachten Erlösung in einem außerweltlichen Wesen vor, in welchem Gesetz und Staat insoweit vernichtet waren, als sie in seinem unerforschlichen Willen mit inbegriffen gedacht wurden. Die Natur, aus welcher der Grieche bis zum deutlichen Erfassen des Menschen gelangt war, hatte der Christ gänzlich zu übersehen: galt ihm als ihre höchste Spitze der in sich uneinige, erlösungsbedürftige Mensch, so konnte sie ihm nur noch uneiniger und an sich verdammungswürdiger erscheinen. Die Wissenschaft, welche die Natur in ihre Theile zerlegte, ohne das wirkliche Band dieser Theile noch zu finden, konnte die christliche Ansicht von der Natur nur unterstützen.

Körperliche Gestalt gewann der christliche Mythos aber an einem persönlichen Menschen, der um des Verbrechens an Gesetz und Staat willen den Martertod erlitt, in der Unterwerfung unter die Strafe Gesetz und Staat als äußerliche Nothwendigkeiten rechtfertigte, durch seinen freiwilligen Tod zugleich aber auch Gesetz und Staat zu Gunsten einer inneren Nothwendigkeit, der Befreiung des Individuums durch Erlösung in Gott aufhob. Die hinreißende Gewalt des christlichen Mythos auf das Gemüth besteht in der von ihm dargestellten Verklärung durch den Tod. Der gebrochene, todesberauschte Blick eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvermögend, uns mit dem letzten Leuchten seines Glanzes noch einmal berührt, übt einen Eindruck der herzbewältigendsten Wehmuth auf uns aus; dieser Blick ist aber begleitet von dem Lächeln der bleichen Wangen und Lippen, das, an sich nur dem Wohlgefühle des endlich überstandenen Todesschmerzes im Augenblicke der eintretenden vollständigen Auflösung entsprungen, auf uns den Eindruck vorausempfundener überirdischer Seligkeit macht, die eben nur durch Ersterben des leiblichen Menschen gewonnen werden könne. So, wie wir ihn in seinem Verscheiden

ſahen, ſteht der Hingeſchiedene nun vor dem Blicke unſerer Erinnerung: alle Willkürlichkeit und Unbeſtimmtheit ſeiner ſinnlichen Lebensäußerung nimmt unſer Gedenken von ſeinem Bilde fort; den nur noch Gedachten ſieht unſer geiſtiges Auge, der Blick der gedenkenden Minne, in dem ſanftdämmernden Scheine leidenloſer, ſüßruhiger Glückſeligkeit. So gilt uns der Augenblick des Todes als der der wirklichen Erlöſung in Gott, denn durch ſein Sterben iſt der Geliebte, in unſerem Gedenken an ihn, von der Empfindung des Lebens geſchieden, deren Wonnen wir, in der Sehnſucht nach eingebildeten größeren Wonnen, uneingedenk ſind, deren Schmerzen wir aber, namentlich auch in dem Verlangen nach dem verklärten Seligen, einzig als das Weſen der Empfindung des Lebens feſthalten.

Dieſes Sterben, und die Sehnſucht nach ihm, iſt der einzige wahre Inhalt der aus dem chriſtlichen Mythos hervorgegangenen Kunſt: er äußert ſich als Scheu, Ekel und Flucht vor dem wirklichen Leben, und als Verlangen nach dem Tode. Der Tod galt dem Griechen nicht nur als eine natürliche, ſondern auch ſittliche Nothwendigkeit, aber nur dem Leben gegenüber, welches an ſich der wirkliche Gegenſtand auch aller Kunſtanſchauung war. Das Leben bedang aus ſich, aus ſeiner Wirklichkeit und unwillkürlichen Nothwendigkeit, den tragiſchen Tod, der an ſich nichts Anderes war, als der Abſchluß eines durch Entwickelung vollſter Individualität erfüllten, für die Geltendmachung dieſer Individualität aufgewendeten Lebens. Dem Chriſten war aber der Tod an ſich der Gegenſtand; — das Leben erhielt für ihn nur Weihe und Rechtfertigung als Vorbereitung auf den Tod, als Verlangen nach dem Sterben. Die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abſtreifung des ſinnlichen Leibes, die abſichtliche Vernichtung des wirklichen Daſeins, war der Gegenſtand der chriſtlichen Kunſt, der ſomit ſtets nur geſchildert, beſchrieben, nie aber, und am allerwenigſten im Drama, dargeſtellt werden konnte. Das entſcheidende Element des Dramas iſt die künſtleriſch verwirklichte Bewegung eines ſcharf beſtimmten Inhaltes: eine Bewegung kann unſere Theilnahme aber nur feſſeln, wenn ſie zunimmt; eine abnehmende Bewegung ſchwächt und zerſtreut unſere Theilnahme, — außer da, wo ſich in ihr eine nothwendige Beruhigung vorüber-

gehend ausdrückt. Im griechischen Drama wächst die Bewegung vom Beginne an zu immer beschleunigterem Laufe, bis zum erhabenen Sturme der Katastrophe; das ungemischte, wahrhaftige christliche Drama müßte mit dem Sturme des Lebens beginnen, um die Bewegung zum schwärmerischen Ersterben abzuschwächen. Die Passionsspiele des Mittelalters stellten die Leidensgeschichte Jesus' in der Form wechselnder, leiblich ausgeführter Bilder dar: das wichtigste und ergreifendste dieser Bilder führte Jesus am Kreuze hängend vor: Hymnen und Psalmen wurden während dieser Ausstellung gesungen. — Die Legende, dieser christliche Roman, vermochte einzig den christlichen Stoff zur anziehenden Darstellung zu bringen, weil sie — wie es bei diesem Stoffe einzig möglich war — nur an die Phantasie, nicht aber an die sinnliche Anschauung sich wandte. Nur der Musik war es vorbehalten, diesen Stoff auch durch äußere, sinnlich wahrnehmbare Bewegung darzustellen, jedoch nur dadurch, daß sie ihn gänzlich zum bloßen Gefühlsmomente auflöste, zur Farbenmischung ohne Zeichnung, die in der farbigen Zerflossenheit der Harmonie so erlosch, wie der Sterbende aus der Wirklichkeit des Lebens zerfließt. —

---

Der zweite, dem christlichen Mythos entgegengesetzte, auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkende Mythenkreis, ist die heimische Sage der neueren europäischen, vor Allem aber der deutschen Völker.

Der Mythos dieser Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage — der Siegfriedssage — vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken, der uns nicht wenig über das Wesen des Mythos überhaupt belehrt. Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Unterganges der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden, und um ihrer That willen verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen wurden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, und von denen die lebenden Geschlechter und Stämme sich leiblich entsprossen rühmten.

Der Mythos reichte so, maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Thaten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als bethätigte Religion selbst sich kundgab. Ein unermeßlicher Reichthum verehrter Vorfälle und Handlungen füllte diesen, zur Heldensage gestalteten religiösen Mythos an: so mannigfaltig diese gedichteten und besungenen Handlungen aber auch sich geben mochten, so erschienen sie doch alle nur als Variationen eines gewissen, sehr bestimmten Typus von Begebenheiten, den wir bei gründlicher Forschung auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückzuführen vermögen. In dieser religiösen, der Naturanschauung entnommenen Vorstellung hatten, bei ungetrübter Entwickelung des eigenthümlichen Mythos, die buntesten Aeußerungen der unendlich verzweigten Sage ihren immer nährenden Ausgangsquell: mochten die Gestaltungen der Sage bei den vielfachen Geschlechtern und Stämmen sich aus wirklichen Erlebnissen immer neu bereichern, so geschah die dichterische Gestaltung des neu Erlebten doch unwillkürlich immer nur in der Weise, wie sie der dichterischen Anschauung einmal zu eigen war, und diese wurzelte tief in derselben religiösen Naturanschauung, die einst den Urmythos erzeugt hatte.

Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uranschauung vom Wesen der Dinge wurzelnde. An diese Wurzel legte nun aber das Christenthum die Hand: dem ungeheuren Reichthume der Zweige und Blätter des germanischen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Christen nicht beizukommen, aber die Wurzel suchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daseins gewachsen war. Den religiösen Glauben, die Grundanschauung vom Wesen der Natur, hob das Christenthum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anschauungsweise, die den alten schnurgerade entgegengesetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollständig auszurotten, so nahm es ihm doch wenigstens seine üppig zeugende künstlerische Kraft: was aber dieser Kraft bisher entwachsen war, die unermeßlich reich gestaltete Sage, dies blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöstes Geäst, die fortan aus ihrem Keime selbst ungenährte, das Volk selbst nur noch kümmerlich nährende Frucht.

Wo zuvor in der religiösen Volksanschauung der einheitlich bindende Haft für alle noch so mannigfaltigen Gestaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun, nach Zertrümmerung dieses Haftes, nur noch ein loses Gewirr bunter Gestalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungssüchtigen, nicht mehr aber schöpferischen Phantasie herumschwirrte. Der zeugungsunfähig gewordene Mythos zersetzte sich in seine einzelnen, fertigen Bestandtheile, seine Einheit in tausendfache Vielheit, der Kern seiner Handlung in ein Unmaß von Handlungen. Diese Handlungen, an sich nur Individualisirungen einer großen Urhandlung, gleichsam persönliche Variationen derselben, dem Wesen des Volkes als dessen Aeußerung nothwendigen, Handlung, — wurden wiederum in der Weise zersplittert und entstellt, daß sie nach willkürlichem Belieben in ihren einzelnen Theilen wieder zusammengesetzt und verwendet werden konnten, um den rastlosen Trieb einer Phantasie zu nähren, die — innerlich gelähmt und der nach Außen gestaltenden Fähigkeit beraubt — nur auch Aeußerliches noch verschlingen, nicht Innerliches mehr von sich geben konnte. Die Zersplitterung und das Ersterben des deutschen Epos, wie es uns in den wirren Gestaltungen des „Heldenbuches" vorliegt, zeigt sich uns in einer ungeheuren Masse von Handlungen, die um so größer anschwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht. —

Diesem Mythos, für den dem Volke durch die Annahme des Christenthums alles wahre Verständniß seiner ursprünglichen, lebenvollen Beziehungen vollständig verloren ging, ward, als das Leben seines einheitvollen Leibes durch den Tod sich in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöst hatte, die christlich-religiöse Anschauung wie zu neuer Belebung untergelegt. Diese Anschauung konnte nach ihrer innersten Eigenthümlichkeit eigentlich nur diesen Tod des Mythos beleuchten und mit mystischer Verklärung ausschmücken: sie rechtfertigte seinen Tod gewissermaßen, indem sie all jene massenhaften und bunt sich durchkreuzenden Handlungen, die an sich nicht aus einer noch begriffenen und dem Volke eigenen Gesinnung erklärt und gerechtfertigt werden konnten, in ihrer launenhaften Willkür sich darstellte, und, da sie ihre rechtfertigenden Beweggründe nicht zu fassen vermochte, sie nach dem christlichen Tode, als dem erlösenden Ausgangspunkte, hinleitete.

Der christliche Ritterroman, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens giebt, beginnt mit dem vielfachen Leichenreste des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Gesinnung uns unbegreiflich und willkürlich erscheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der christlichen Lebensanschauung beruhen, dem Dichter verloren gegangen sind: die Zwecklosigkeit und Unbefugtheit dieser Handlungen durch sich selbst darzustellen, und aus ihnen für das unwillkürliche Gefühl die Nothwendigkeit des Unterganges der Handelnden, — sei es durch aufrichtige Annahme der christlichen, zur Beschaulichkeit und Unthätigkeit auffordernden Lebensregeln, oder durch die äußerste Bethätigung der christlichen Anschauung, den Märtyrertod selbst zu rechtfertigen, — dies war die natürliche Richtung und Aufgabe des geistlichen Rittergedichtes. —

Der ursprüngliche Handlungsstoff des heidnischen Mythos hatte sich aber bereits auch zur ausschweifendsten Mannigfaltigkeit durch die Mischung aller nationalen, ähnlich dem germanischen von ihrer Wurzel abgelösten, Sagenstoffe bereichert. Durch das Christenthum waren alle Völker, die sich zu ihm bekannten, von dem Boden ihrer natürlichen Anschauungsweise losgerissen, und die ihr entsprossenen Dichtungen zu Gaukelbildern für die fesselloſe Phantasie umgeschaffen worden. In den Kreuzzügen hatte Abend- und Morgenland bei massenhafter Berührung diese Stoffe ausgetauscht und ihre Vielartigkeit bis in das Ungeheure ausgedehnt. Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständniß des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswüthige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen. — Diesen Trieb vermochte die christliche Anschauung endlich nicht mehr zu lenken, obschon sie ihn selbst im Grunde erzeugt hatte, da er ursprünglich nichts Anderes war, als der Drang, vor der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen. Diese eingebildete Welt mußte, bei noch so großer Ausschweifung der Phantasie, ihr Urbild aber doch immer nur den Erscheinungen der wirklichen Welt entnehmen: die Ein-

bildungskraft konnte endlich wieder nur wie im Mythos verfahren: sie drängte alle ihr begreiflichen Realitäten der wirklichen Welt zu gedichteten Bildern zusammen, in denen sie das Wesen von Totalitäten individualisirte und dadurch sie zu ungeheuerlichen Wundern ausstattete. Auch dieser Drang der Phantasie ging in Wahrheit, wie im Mythos, wiederum nur zur Auffindung der Wirklichkeit, und zwar der Wirklichkeit einer ungeheuer ausgedehnten Außenwelt hin, und seine Bethätigung in diesem Sinne blieb nicht aus. Der Drang nach Abenteuern, in denen man das Phantasiebild sich zu verwirklichen sehnte, verdichtete sich endlich zum Drange nach Unternehmungen, in denen, nach tausendfältig erfahrener Fruchtlosigkeit des Abenteuers, das ersehnte Ziel der Erkennung der Außenwelt, im Genusse der Frucht wirklicher Erfahrungen, mit ernstem, auf die bestimmte Erreichung gerichtetem Eifer aufgesucht wurde. Kühne, in bewußter Absicht unternommene Entdeckungsreisen, und tiefe, auf ihre Ergebnisse begründete Forschungen der Wissenschaft enthüllten uns endlich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist. — Durch diese Erkenntniß ward der Roman des Mittelalters vernichtet, und der Schilderung eingebildeter Erscheinungen folgte die Schilderung ihrer Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit war aber nur in den, für unsere Thätigkeit unnahbaren, Erscheinungen der Natur eine von unseren Irrthümern unberührte, unentstellte geblieben. An der Wirklichkeit des menschlichen Lebens hafteten unsere Irrthümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben des Menschen nach der Nothwendigkeit seiner individuellen und socialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unserer Macht steht, zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach Außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen; denn aus dieser Erkenntniß haben wir das Maß für die Erkenntniß auch des Wesens des Menschen gewonnen.

---

Die christliche Anschauung, die den Drang der Menschen nach Außen unwillkürlich erzeugt hatte, aus sich aber ihn weder ernähren noch lenken konnte, hatte sich dieser Erscheinung gegenüber in sich selbst zum starren Dogma zusammengezogen, gleichsam um vor der

ihr unbegreiflichen Erscheinung sich selbst zu retten. Hier bekundete sich nun die eigentliche Schwäche und widerspruchvolle Natur dieser Anschauung. Das wirkliche Leben und der Grund seiner Erscheinungen war ihr von je etwas Unbegreifliches gewesen. Den Zwiespalt zwischen dem Gesetzesstaat und der Willkür des individuellen Menschen hatte sie um so weniger überwinden können, als in ihm einzig ihr Ursprung und Wesen wurzelte: war der individuelle Mensch vollkommen mit der Gesellschaft versöhnt, ja, — nahm er aus ihr die vollste Befriedigung seines Glückseligkeitstriebes, so war auch jede Nothwendigkeit der christlichen Anschauung aufgehoben, das Christenthum selbst praktisch vernichtet. Wie ursprünglich im menschlichen Gemüthe aus diesem Zwiespalte aber diese Anschauung hervorgegangen war, so nährte das Christenthum als Welterscheinung sich auch lediglich von diesem fortgesetzten Zwiespalte, und ihn *absichtlich zu unterhalten* mußte daher zur Lebensaufgabe der Kirche werden, sobald sie einmal ihres Lebensquelles sich vollkommen bewußt ward. —

Auch die *christliche Kirche* hatte nach Einheit gerungen: alle Kundgebungen des Lebens sollten in sie, als den Mittelpunkt des Lebens, auslaufen. Sie war aber nicht ein Mittelpunkt, sondern ein Endpunkt des Lebens, denn das Geheimniß des wahrsten christlichen Wesens war der Tod. Am anderen Endpunkte stand nun aber der natürliche Quell des Lebens selbst, dessen der Tod eben nur durch Vernichtung Herr zu werden vermag: die Gewalt, die dieses Leben aber ewig dem christlichen Tode zuführte, war keine andere, als *der Staat* selbst. Der Staat war der eigentliche Lebensquell der christlichen Kirche; diese wüthete gegen sich selbst, als sie gegen den Staat kämpfte. Was die Kirche im herrschsüchtigen, *aber redlichen*, mittelalterlichen Glaubenseifer bestritt, war der Rest von altheidnischer Gesinnung, der sich in der individuellen Selbstberechtigung der weltlichen Machthaber aussprach: sie drängte diese Machthaber dadurch, daß sie ihnen die Nachsuchung ihrer Berechtigung durch göttliche Bestätigung vermittelst der Kirche auferlegte, aber gewaltsam zur Consolidirung des absoluten, niet- und nagelfesten Staates hin, wie als ob sie gefühlt hätte, solch ein Staat sei ihr zu ihrer eigenen Existenz nöthig. So mußte die christliche Kirche ihren eigenen Gegensatz, den Staat, endlich selbst

befestigen helfen, um in einer dualistischen Existenz ihre eigene zu ermöglichen: sie ward selbst zu einer politischen Macht, weil sie fühlte, daß sie nur in einer politischen Welt existiren könne. Die christliche Anschauung, die in ihrem innersten Bewußtsein eigentlich den Staat aufhob, ist, zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, sondern sie hat sein, die freie Individualität zwingendes Bestehen erst zu solch drückender Fühlbarkeit gebracht, daß von nun an der nach Außen geleitete Drang der Menschheit sich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat, wie zur letzten Verwirklichung der nach ihrem Wesen erschauten Natur der Dinge auch im menschlichen Leben selbst.

Zunächst aber war die Wirklichkeit des Lebens und seiner Erscheinungen selbst in der Weise aufzufinden, wie die Wirklichkeit der natürlichen Erscheinungen durch Entdeckungsreisen und wissenschaftliche Forschungen aufgefunden worden war. Der bis jetzt dahin nach Außen gerichtete Drang der Menschen kehrte nun zur Wirklichkeit auch des socialen Lebens zurück, und zwar mit um so größerem Eifer, als sie, nach äußerster Flucht in aller Welt Enden, des Zwanges dieser socialen Zustände nie sich entledigen hatten können, sondern überall ihm unterworfen geblieben waren. Das, vor dem man unwillkürlich geflohen war, und dem man in Wahrheit doch nie entfliehen konnte, mußte endlich als in unseren eigenen Herzen und in unserer unwillkürlichen Anschauung vom Wesen der menschlichen Dinge so tief begründet erkannt werden, daß vor ihm eine bloße Flucht nach Außen unmöglich war. Aus den unendlichen Räumen der Natur zurückkommend, wo wir die Einbildungen unserer Phantasie vom Wesen der Dinge widerlegt gefunden hatten, suchten wir nothgedrungen in einer klaren und deutlichen Beschauung auch der menschlichen Zustände dieselbe Widerlegung für eine eingebildete, unrichtige Ansicht von ihnen, aus der heraus wir selbst sie so genährt und gestaltet haben mußten, als wir zuvor die Erscheinungen der Natur aus unserer irrthümlichen Ansicht uns gestaltet hatten. Der erste und wichtigste Schritt zur Erkenntniß bestand daher darin, die Erscheinungen des Lebens nach ihrer Wirklichkeit zu erfassen, und zwar zunächst ohne alle Beurtheilung, sondern mit dem Bemühen, ihren Thatbestand und Zusammenhang uns so ersichtlich und der Wahrheit entsprechend wie möglich vor-

zuführen. So lange Seefahrer nach vorgefaßten Meinungen die zu entdeckenden Gegenstände sich vorgestellt hatten, mußten sie durch die endlich erkannte Wirklichkeit sich immer enttäuscht sehen; der Erforscher unserer Lebenszustände hielt sich daher zu immer größerer Vorurtheilslosigkeit an, um ihrem wirklichen Wesen desto sicherer auf den Grund zu kommen. Die ungetrübteste Anschauungsweise der nackten, unentstellten Wirklichkeit wird von nun an die Richtschnur des Dichters: die Menschen und ihre Zustände wie sie sind, nicht wie man sie zuvor sich einbildete, zu begreifen und darzustellen, ist fortan die Aufgabe nicht minder des Geschichtsschreibers, als des Künstlers, der die Wirklichkeit des Lebens im gedrängten Bilde sich vorführen will, — und Shakespeare war der unübertroffene Meister in dieser Kunst, die ihn die Gestalt seines Dramas erfinden ließ. —

Aber nicht im wirklichen Drama war, wie wir sahen, diese Wirklichkeit des Lebens künstlerisch darzustellen, sondern nur im schildernden, beschreibenden Romane, und zwar aus Gründen, über die uns diese Wirklichkeit einzig selbst belehren kann.

---

Der Mensch kann nur im Zusammenhange mit den Menschen überhaupt, mit seiner Umgebung, begriffen werden: losgelöst aus diesem mußte gerade der moderne Mensch als das Allerunbegreiflichste erscheinen. Der rastlose innere Zwiespalt dieses Menschen, der zwischen Wollen und Können sich ein Chaos von marternden Vorstellungen geschaffen hatte, die ihn zum Kampfe gegen sich selbst, zur Selbstzernagung und zum leiblosen Aufgehen in den christlichen Tod getrieben hatten, — war nicht sowohl, wie das Christenthum es versucht hatte, aus der Natur des individuellen Menschen selbst, als aus der Verirrung dieser Natur, in welche sie eine unverständnißvolle Anschauung des Wesens der Gesellschaft gebracht hatte, zu erklären. Jene peinigenden Vorstellungen, welche diese Anschauung trübten, mußten auf die ihnen zu Grunde liegende Wirklichkeit zurückgeführt werden, und als diese Wirklichkeit hatte der Forscher den wahren Zustand der menschlichen Gesellschaft zu erkennen. Aber auch dieser Zustand, in welchem tausendfache Berechtigungen durch millionenfache Rechtlosigkeiten sich ernährten und

der Mensch vom Menschen durch eingebildete, und nach der Einbildung verwirklichte, unübersteigbare Schranken getrennt war, konnte nicht aus sich selbst begriffen werden; er mußte aus den zu Rechten gewordenen Ueberlieferungen der Geschichte, aus dem thatsächlichen Inhalte und endlich aus dem Geiste der geschichtlichen Vorfälle, aus den Gesinnungen, die sie hervorriefen, erklärt werden.

Als solche geschichtliche Thatsachen häuften sich vor dem menschensuchenden Blicke des Forschers eine so ungeheure Masse berichteter Vorgänge und Handlungen, daß die überreiche Stofffülle des mittelalterlichen Romanes sich dagegen als nackte Armuth darstellte. Und dennoch war diese Masse, die bei näherer Betrachtung sich zu immer vielgliedrigerer Verzweigung ausdehnte, von dem Forscher nach der Wirklichkeit der menschlichen Zustände bis in die weitesten Fernen zu durchdringen, um aus ihrem erdrückenden Wuste das Einzige, um das es sich solcher Mühe verlohnte, den wirklichen unentstellten Menschen nach der Wahrheit seiner Natur zu entdecken. Vor der unübersehbaren Fülle geschichtlicher Realitäten mußte der Einzelne für seinen Forschungseifer sich Grenzen stecken: er mußte aus einem größeren Zusammenhange, den er nur noch andeuten durfte, Momente losreißen, um an ihnen mit größerer Genauigkeit einen engeren Zusammenhang nachzuweisen, ohne welchen jede geschichtliche Darstellung überhaupt unverständlich bleibt. Aber auch in den engsten Grenzen ist dieser Zusammenhang, aus dem eine geschichtliche Handlung einzig begreiflich ist, nur durch die umständlichste Vorführung einer Umgebung zu ermöglichen, für die wir irgendwelche Theilnahme wiederum nur empfinden können, wenn sie uns durch belebteste Schilderung zur Anschauung gebracht wird. Der Forscher mußte durch die gefühlte Nothwendigkeit dieser Schilderung wieder zum Dichter werden: sein Verfahren konnte aber nur ein, dem des dramatischen Dichters geradezu entgegengesetztes sein. Der dramatische Dichter drängt die Umgebung der handelnden Person zur leicht übersehbaren Darstellung zusammen, um die Handlung dieser Person, die er ihrem Inhalte wie ihrer Aeußerung nach wiederum zu einer umfassenden Haupthandlung zusammendrängt, aus der wesenhaften Gesinnung des Individuums hervorgehen, in ihr diese Individualität sich zum Abschluß bringen zu lassen, und an ihr

das Wesen des Menschen nach einer bestimmten Richtung hin überhaupt darzustellen.

Der Romandichter hingegen hat die Handlung der geschichtlichen Hauptperson aus der äußeren Nothwendigkeit der Umgebung begreiflich zu machen: er hat, um den Eindruck geschichtlicher Wahrhaftigkeit auf uns zu bewirken, vor Allem den Charakter dieser Umgebung zum Verständnisse zu bringen, weil in ihr alle die Anforderungen begründet liegen, die das Individuum bestimmen, so und gerade nicht anders zu handeln. Im geschichtlichen Roman suchen wir uns den Menschen begreiflich zu machen, den wir vom reinmenschlichen Standpunkte aus eben nicht verstehen können. Wenn wir uns die Handlung eines geschichtlichen Menschen nackt und bloß als rein menschliche vorstellen wollen, so muß sie uns höchst willkürlich, ungereimt und jedenfalls unnatürlich erscheinen, eben weil wir die Gesinnung dieser Handlung nicht aus der rein menschlichen Natur zu rechtfertigen vermögen. Die Gesinnung einer geschichtlichen Person ist die Gesinnung dieses Individuums aber nur insoweit, als sie aus einer gemeingültigen Ansicht vom Wesen der Dinge sich auf ihn überträgt; diese gemeingültige Ansicht, die eine reinmenschliche, jederzeit und an jedem Orte gültige nicht ist, findet ihre Erklärung aber nur wieder in einem rein geschichtlichen Verhältnisse, das sich im Laufe der Zeiten ändert und zu keiner Zeit dasselbe ist. Dieses Verhältniß und seinen Wechsel können wir uns aber wiederum nur erklären, wenn wir die ganze Kette geschichtlicher Vorfälle verfolgen, die in ihrem vielgliederigen Zusammenhange auf ein einfacheres Geschichtsverhältniß so wirkten, daß es gerade diese Gestalt annahm und gerade diese Gesinnung in ihr als gemeingültige Ansicht sich kundgab. Das Individuum, in dessen Handlung diese Gesinnung sich nun äußern soll, muß daher, um seine Gesinnung und Handlung uns begreiflich zu machen, auf das allermindeste Maß individueller Freiheit herabgedrückt werden: — seine Gesinnung, soll sie erklärt werden, ist nur aus der Gesinnung seiner Umgebung zu rechtfertigen, und diese wiederum kann sich uns nur in Handlungen deutlich machen, die um so mehr den vollen Raum der künstlerischen Darstellung zu erfüllen haben, als auch die Umgebung nur in vielgliedrigster Verzweigung und Ausdehnung uns verständlich wird.

So kann der Romandichter sich fast lediglich nur mit der Schilderung der Umgebung beschäftigen, und um verständlich zu werden, muß er umständlich sein. Was der Dramatiker für das Verständniß der Umgebung voraussetzt, darauf hat der Romandichter sein ganzes Darstellungsvermögen zu verwenden; die gemeingültige Anschauung, auf die der Dramatiker von vornherein fußt, hat der Romandichter im Laufe seiner Darstellung erst künstlich zu entwickeln und festzustellen. Das Drama geht daher von Innen nach Außen, der Roman von Außen nach Innen. Aus einer einfachen, allverständlichen Umgebung erhebt sich der Dramatiker zur immer reicheren Entwickelung der Individualität; aus einer vielfachen, mühsam verständlichten Umgebung sinkt der Romandichter erschöpft zur Schilderung des Individuums herab, das, an sich ärmlich, nur durch jene Umgebung individuell auszustatten war. Im Drama bereichert eine vollständig aus sich entwickelte kernige Individualität die Umgebung; im Roman ernährt die Umgebung den Heißhunger einer leeren Individualität. So deckt uns das Drama den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als Wesen der Gattung darstellt; der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird. Und so ist auch das Kunstschaffen im Drama ein *organisches*, im Roman ein *mechanisches*; denn das Drama giebt uns den *Menschen*, der Roman erklärt uns den *Staatsbürger*; jenes zeigt uns die Fülle der menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: das Drama gestaltet sonach aus innerer Nothwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. —

Aber der Roman war kein willkürliches, sondern ein nothwendiges Erzeugniß unseres modernen Entwickelungsganges: er gab den redlichen künstlerischen Ausdruck von Lebenszuständen, die künstlerisch nur durch ihn, nicht durch das Drama darzustellen waren. Der Roman ging auf Darstellung der Wirklichkeit aus, und sein Bemühen war so ächt, daß er vor dieser Wirklichkeit sich als Kunstwerk endlich selbst vernichtete.

Seine höchste Blüthe als Kunstform erreichte der Roman, als er vom Standpunkte rein künstlerischer Nothwendigkeit aus das Verfahren des Mythos in der Bildung von Typen sich zu eigen

machte. Wie der mittelalterliche Roman mannigfaltige Erscheinungen fremder Völker, Länder und Klimate zu verdichteten, wunderhaften Gestalten zusammendrängte, so suchte der neuere historische Roman die mannigfaltigsten Aeußerungen des Geistes ganzer Geschichtsperioden als Kundgebungen des Wesens eines besonderen geschichtlichen Individuums darzustellen. Hierin konnte den Romandichter die übliche Art der Geschichtsanschauung nur unterstützen. Um das Uebermaß geschichtlicher Thatsachen vor unserem Blicke übersichtlich zu ordnen, pflegen wir gemeinhin nur die hervorragendsten Persönlichkeiten zu beachten, und in ihnen den Geist einer Periode als verkörpert anzusehen. Als solche Persönlichkeiten hat uns die chronistische Geschichtskunde meist nur die Herrscher überliefert, sie, aus deren Willen und Anordnung geschichtliche Unternehmungen und staatliche Einrichtungen hervorgingen. Die unklare Gesinnung und widerspruchvolle Handlungsweise dieser Häupter, vor Allem aber auch der Umstand, daß sie ihre angestrebten Zwecke in Wirklichkeit nie erreichten, hat uns zunächst den Geist der Geschichte dahin mißverstehen lassen, daß wir die Willkür in den Handlungen der Herrschenden aus höheren, unerforschlichen, den Gang und das Ziel der Geschichte lenkenden und vorausbestimmenden Einflüssen erklären zu müssen glaubten. Jene Factoren der Geschichte schienen uns willenlose, oder in ihrem Willen sich selbst widersprechende Werkzeuge in den Händen einer außermenschlichen, göttlichen Macht. Die endlichen Ergebnisse der Geschichte setzten wir für den Grund ihrer Bewegung, oder für das Ziel, dem ein höherer Geist in ihr vom Beginn herein mit Bewußtsein zugestrebt hätte. Aus dieser Ansicht glaubten die Ausleger und Darsteller der Geschichte sich nun auch berechtigt, die willkürlich erscheinenden Handlungen der herrschenden Hauptpersonen der Geschichte aus Gesinnungen, in denen sich das untergelegte Bewußtsein eines leitenden Weltgeistes spiegelte, herzuleiten: somit zerstörten sie die unbewußte Nothwendigkeit ihrer Handlungsmotive, und als sie ihre Handlungen vollkommen gerechtfertigt wähnten, stellten sie sie erst als vollständig willkürlich dar. — Durch dieses Verfahren, bei welchem die geschichtlichen Handlungen durch willkürliche Combination verändert und entstellt werden durften, gelang es dem Romane, einzig Typen zu erfinden, und als Kunstwerk sich zu einer gewissen

Höhe zu schwingen, auf welcher er von Neuem zur Dramatisirung geeignet erscheinen mochte. Die neueste Zeit hat viel solcher historischen Dramen geliefert, und die Freude am Geschichtemachen zu Gunsten der dramatischen Form ist gegenwärtig noch so groß, daß unsere kunstfertigen historischen Theatertaschenspieler das Geheimniß der Geschichte selbst zum Vortheil der Bühnenstückmacherei sich erschlossen wähnen. Sie glauben sich um so gerechtfertigter in ihrem Verfahren, als sie es selbst ermöglicht haben, die vollendetste Einheit von Ort und Zeit der dramatischen Darstellung der Historie aufzulegen: sie sind in das Innerste des ganzen Geschichtsmechanismus eingedrungen, und haben als sein Herz das Vorzimmer des Fürsten aufgefunden, in welchem zwischen Lever und Souper Mensch und Staat sich gegenseitig in Ordnung bringen. Daß aber sowohl diese künstlerische Einheit wie diese Historie erlogen sind, etwas Unwahres aber auch nur von erlogener Wirkung sein kann, das hat sich am heutigen historischen Drama deutlich herausgestellt. Daß die wahre Geschichte kein Stoff für das Drama ist, das wissen wir nun aber auch, da dieses historische Drama uns deutlich gemacht hat, daß selbst der Roman nur durch Versündigung an der Wahrheit der Geschichte sich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunstform aufschwingen konnte.

Von dieser Höhe ist nun der Roman wieder herabgestiegen, um, mit Aufgebung der von ihm erzielten Reinheit als Kunstwerk, zur treuen Darstellung des geschichtlichen Lebens sich anzulassen.

Die scheinbare Willkür in den Handlungen geschichtlicher Hauptpersonen konnte zur Ehre der Menschheit nur dadurch erklärt werden, daß der Boden aufgefunden wurde, aus dem auch sie als nothwendig und unwillkürlich hervorwuchsen. Hatte man diese Nothwendigkeit zuvor in der Höhe, über den geschichtlichen Hauptpersonen schwebend, und sie nach transscendenter Weisheit als Werkzeuge verbrauchend, sich vorstellen zu müssen geglaubt, und war man endlich von der künstlerischen wie wissenschaftlichen Unfruchtbarkeit dieser Anschauung überzeugt worden, so suchten Denker und Dichter nun diese erklärende Nothwendigkeit in der Tiefe, in der Grundlage aller Geschichte, aufzufinden. Der Boden der Geschichte ist die sociale Natur des Menschen: aus dem Bedürfnisse des Individuums, sich mit den Wesen seiner Gattung zu

vereinigen, um in der Gesellschaft seine Fähigkeiten zur höchsten Geltung zu bringen, erwächst die ganze Bewegung der Geschichte. Die geschichtlichen Erscheinungen sind die Aeußerungen der inneren Bewegung, deren Kern die sociale Natur des Menschen ist. Die nährende Kraft dieser Natur ist aber das Individuum, das nur in der Befriedigung seines unwillkürlichen Liebesverlangens seinen Glückseligkeitstrieb stillen kann. Aus den Aeußerungen dieser Natur nun auf ihren Kern zu schließen, — aus dem Tode der vollendeten Thatsache auf das innere Leben des socialen Triebes der Menschen, aus welchem jene als fertige, reife und sterbende Frucht hervorgewachsen war, zurückzugehen, — darin bekundete sich der Entwickelungsgang der neuen Zeit. — Was der Denker nach seinem Wesen erfaßt, sucht der Künstler in seiner Erscheinung darzustellen: die Erscheinungen der Gesellschaft, die auch er für den Boden der Geschichte erkannt hatte, strebte der Dichter sich in einem Zusammenhange vorzuführen, aus dem er sie zu erklären vermochte. Als den erkenntlichsten Zusammenhang der Erscheinungen der Gesellschaft erfaßte er die gewohnte Umgebung des bürgerlichen Lebens, um in der Schilderung seiner Zustände sich den Menschen zu erklären, der, von der Theilnahme an den Aeußerungen der Geschichte entfernt, ihm doch diese Aeußerungen zu bedingen schien. Diese bürgerliche Gesellschaft war aber — wie ich mich zuvor bereits ausdrückte, — nur ein Niederschlag der von Oben herab auf sie drückenden Geschichte, wenigstens ihrer äußeren Form nach. Seit der Consolidirung des modernen Staates beginnt allerdings die neue Lebensregung der Welt von der bürgerlichen Gesellschaft auszugehen: die lebendige Energie der geschichtlichen Erscheinungen stumpft sich ganz in dem Grade ab, als die bürgerliche Gesellschaft im Staate ihre Forderungen zur Geltung zu bringen sucht. Gerade durch ihre innere Theilnahmlosigkeit an den geschichtlichen Erscheinungen, durch ihr träges, interesseloses Zuschauen, offenbart sie uns aber den Druck, mit dem sie auf ihr lasten, und gegen den sie sich eben mit ergebenem Widerwillen verhält. Unsere bürgerliche Gesellschaft ist insofern kein lebenvoller Organismus, als sie von Oben herab, aus den rückwirkenden Aeußerungen der Geschichte, in ihrer Gestaltung beeinflußt ist. Die Physiognomie der bürgerlichen Gesellschaft ist die abgestumpfte, entstellte, bis zur Ausdrucks-

losigkeit geschwächte Physiognomie der Geschichte: was diese durch lebendige Bewegung im Athem der Zeit ausdrückt, giebt jene durch träge Ausbreitung im Raume. Diese Physiognomie ist aber die Larve der bürgerlichen Gesellschaft, unter der sie dem menschensuchenden Blicke diesen Menschen eben noch verbirgt: der künstlerische Schilderer dieser Gesellschaft konnte nur noch die Züge dieser Larve, nicht aber die des wahren Menschen beschreiben; je getreuer diese Beschreibung war, desto mehr mußte das Kunstwerk an lebendiger Ausdruckskraft verlieren.

Ward nun auch diese Larve aufgehoben, um unter ihr nach den ungeschminkten Zügen der menschlichen Gesellschaft zu forschen, so mußte sich dem Auge zunächst ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit darbieten. Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner wahren gesunden Natur verdorbene und verkrüppelte Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten. Dies Gewand von ihm abgezogen, ersahen wir zu unserem Entsetzen in ihm eine verschrumpfte, ekelerregende Gestalt, die in Nichts dem wahren Menschen, wie wir aus der Fülle seines natürlichen Wesens ihn in Gedanken uns vorgestellt hatten, mehr ähnlich sah, als in dem schmerzlichen Leidensblicke des sterbenden Kranken, — diesem Blicke, aus dem das Christenthum seine schwärmerische Begeisterung gesogen hatte. Von diesem Anblicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um — wie Schiller — im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen, oder, — wie Goethe — ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister" war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte: es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde.

Bis dahin war für das künstlerische Auge, wie nicht minder für den Blick des Geschichtsforschers, die menschliche Gestalt in die Tracht der Historie oder in die Uniform des Staates verhüllt gewesen: über diese Tracht hatte phantasirt, über diese Form disputirt werden können. Dichter und Denker hatten eine ungeheure Auswahl beliebiger Gestaltungen vor sich, unter denen sie je nach

künſtleriſchem Verlangen oder willkürlicher Annahme den Menſchen ſich vorſtellen konnten, den ſie immer nur noch in jenem Gewande begriffen, das von Außen her ihm umgelegt war. Noch die Philoſophie hatte ſich durch dieſes Gewand über die wahre Natur des Menſchen beirren laſſen; der hiſtoriſche Romandichter war — in einem gewiſſen Sinne — aber eigentlich nur Coſtümzeichner geweſen. Mit der Aufdeckung der wirklichen Geſtalt der modernen Geſellſchaft nahm nun der Roman eine praktiſchere Stellung an: der Dichter konnte jetzt nicht mehr künſtleriſch phantaſiren, wo er die nackte Wirklichkeit vor ſich enthüllt hatte, die den Beſchauer mit Grauen, Mitleiden und Zorn erfüllte. Er brauchte aber nur dieſe Wirklichkeit darzuſtellen, ohne ſich über ſie belügen zu wollen, — er durfte nur Mitleiden empfinden, ſo trat auch ſeine zürnende Kraft in das Leben. Er konnte noch dichten, als er die furchtbare Unſittlichkeit unſerer Geſellſchaft nur noch darzuſtellen bemüht war: der tiefe Unmuth, der ihm aus ſeiner eigenen Darſtellung erwachſen mußte, trieb ihn aber aus einem beſchaulichen dichteriſchen Behagen, in dem er ſich immer weniger mehr zu täuſchen vermochte, heraus in die Wirklichkeit ſelbſt, um in ihr für das erkannte wirkliche Bedürfniß der menſchlichen Geſellſchaft zu ſtreiten. Auf ihrem Wege zur praktiſchen Wirklichkeit ſtreifte auch die Romandichtung immer mehr ihr künſtleriſches Gewand ab: die als Kunſtform ihr mögliche Einheit mußte ſich — um durch Verſtändlichkeit zu wirken, — in die praktiſche Vielheit der Tageserſcheinungen ſelbſt zerſetzen. Ein künſtleriſches Band war da unmöglich, wo Alles nach Auflöſung rang, wo das zwingende Band des hiſtoriſchen Staates zerriſſen werden ſollte. Die Romandichtung ward Journalismus, ihr Inhalt zerſprengte ſich in politiſche Artikel; ihre Kunſt ward zur Rhetorik der Tribüne, der Athem ihrer Rede zum Aufruf an das Volk.

---

So iſt die Kunſt des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politiſiren. Nie wird aber der Politiker Dichter werden, als wenn er eben aufhört, Politiker zu ſein: in einer rein politiſchen Welt nicht Politiker zu ſein, heißt aber ſoviel, als gar nicht exiſtiren; wer ſich jetzt noch unter der Politik hinweg-

ſtiehlt, belügt ſich nur um ſein eigenes Daſein. Der Dichter kann nicht eher wieder vorhanden ſein, als bis wir keine Politik mehr haben.

Die Politik iſt aber das Geheimniß unſerer Geſchichte und der aus ihr hervorgegangenen Zuſtände. Napoleon ſprach es aus. Er ſagte zu Goethe: die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete ſeit der Herrſchaft der Römer die Politik. — Verſtehen wir den Ausſpruch des Büßers von St. Helena wohl! In ihm faßt ſich in Kürze die ganze Wahrheit Deſſen zuſammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Dramas in das Reine zu kommen.

# III.

Das Fatum der Griechen ist die innere Naturnothwendigkeit, aus der sich der Grieche — weil er sie nicht verstand — in den willkürlichen politischen Staat zu befreien suchte. Unser Fatum ist der willkürliche politische Staat, der sich uns als äußere Nothwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft darstellt, und aus dem wir uns in die Naturnothwendigkeit zu befreien suchen, weil wir sie verstehen gelernt, und als die Bedingung unseres Daseins und seiner Gestaltungen erkannt haben.

Die Naturnothwendigkeit äußert sich am Stärksten und Unüberwindlichsten im physischen Lebenstriebe des Individuums, — unverständlicher und willkürlicher deutbar aber in der sittlichen Anschauung der Gesellschaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflußt oder beurtheilt wird. Der Lebenstrieb des Individuums äußert sich immer neu und unmittelbar, das Wesen der Gesellschaft ist aber die Gewohnheit und ihre Anschauung eine vermittelte. Die Anschauung der Gesellschaft, sobald sie das Wesen des Individuums und ihre Entstehung aus diesem Wesen noch nicht vollkommen begreift, ist daher eine beschränkende und hemmende, und ganz in dem Grade wird sie immer tyrannischer, als das belebende und neuernde Wesen des Individuums aus unwillkürlichem Drange gegen die Gewohnheit ankämpft. Diesen Drang mißverstand der Grieche, der ihn vom Standpunkte der sittlichen Gewohnheit aus als störend erkannte, nun dahin, daß er ihn aus einem Zusammen-

hange herleitete, in welchem das handelnde Individuum als unter einem Einflusse stehend gedacht wurde, welcher ihn seiner Freiheit im Handeln, nach der er das sittlich Gewohnte gethan haben würde, beraubte. Da das Individuum durch seine, gegen die sittliche Gewohnheit verübte That sich vor der Gesellschaft verdarb, mit dem Bewußtsein der That aber insoweit wieder in die Gesellschaft eintrat, als er sich aus ihrem Bewußtsein selbst verdammte, so erschien der Act unbewußter Versündigung einzig aus einem Fluche erklärbar, der auf ihm ohne sein persönliches Verschulden ruhe. Dieser Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfrevelthat und auf dem besonderen Geschlechte bis zu dessen Untergange haftend dargestellt ward, ist in Wahrheit aber nichts Anderes, als die so versinnlichte Macht der Unwillkür im unbewußten, naturnothwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Gesellschaft als das Bewußte, Willkürliche, in Wahrheit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. Erklärt und entschuldigt wird sie aber nur, wenn ihre Anschauung ebenfalls als eine unwillkürliche, und ihr Bewußtsein als auf einer irrthümlichen Anschauung vom Wesen des Individuums begründet erkannt wird.

Machen wir uns dieses Verhältniß aus dem sonst so bezeichnungsvollen Mythos vom Oidipus klar.

---

Oidipus hatte einen Mann, der ihn durch eine Beleidigung gereizt und endlich zur Nothwehr gedrängt, erschlagen. Hierin fand die öffentliche Meinung nichts Verdammungswürdiges, denn dergleichen Fälle trugen sich häufig zu und erklärten sich aus der Allen begreiflichen Nothwendigkeit der Abwehr eines Angriffes. Noch weniger beging Oidipus einen Frevel aber darin, daß er, zum Lohne einer dem Lande erwiesenen Wohlthat, die verwittwete Königin desselben zum Weibe nahm.

Aber es entdeckte sich, daß der Erschlagene nicht nur der Gemahl dieser Königin, sondern auch der Vater — und somit sein hinterlassenes Weib die Mutter des Oidipus waren.

Kindliche Ehrfurcht vor dem Vater, Liebe zu ihm, und der Eifer der Liebe, im Alter ihn zu pflegen und zu schützen, waren

dem Menſchen ſo unwillkürliche Gefühle, und auf dieſe Gefühle begründete ſich ſo ganz von ſelbſt die weſentlichſte Grundanſchauung der, gerade durch ſie zur Geſellſchaft verbundenen Menſchen, daß eine That, welche dieſe Gefühle am Empfindlichſten verletzte, ihnen unbegreiflich und verdammungswürdig vorkommen mußte. Dieſe Gefühle waren aber ſo ſtark und unüberwindlich, daß ſelbſt die Rückſicht, wie jener Vater zuerſt ſeinem Sohne nach dem Leben trachtete, ſie nicht bewältigen konnte: in dem Tode des Laios ward wohl eine Strafe für dieſes ſein älteres Verbrechen erkannt, ſo daß wir in der That gegen ſeinen Untergang ſelbſt unempfindlich ſind; aber dieſes Verhältniß war dennoch nicht vermögend, uns irgendwie über die That des Oidipus zu beruhigen, die ſich ſchließlich immer nur als ein Vatermord kundgab.

Noch heftiger ſteigerte ſich aber der öffentliche Widerwille gegen den Umſtand, daß Oidipus ſeiner eigenen Mutter ſich vermählt und Kinder mit ihr gezeugt hatte. — Im Familienleben, der natürlichſten — aber beſchränkteſten Grundlage der Geſellſchaft, hatte es ſich ganz von ſelbſt herausgeſtellt, daß zwiſchen Eltern und Kindern, ſowie zwiſchen den Geſchwiſtern ſelbſt eine ganz andere Zuneigung ſich entwickelt, als ſie in der heftigen, plötzlichen Erregung der Geſchlechtsliebe ſich kundgiebt. In der Familie werden die natürlichen Bande zwiſchen Erzeugern und Erzeugten zu den Banden der Gewohnheit, und nur aus der Gewohnheit entwickelt ſich wiederum eine natürliche Neigung der Geſchwiſter zu einander. Der erſte Reiz der Geſchlechtsliebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erſcheinung zugeführt; das Ueberwältigende dieſes Reizes iſt ſo groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung der Familie, in der dieſer Reiz ſich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fortreißt. Die Geſchlechtsliebe iſt die Aufwieglerin, welche die engen Schranken der Familie durchbricht, um ſie ſelbſt zur größeren menſchlichen Geſellſchaft zu erweitern. Die Anſchauung vom Weſen der Familienliebe und dem ihm entgegengeſetzten der Geſchlechtsliebe iſt daher eine unwillkürliche, der Natur der Sache ſelbſt entnommene: ſie beruht auf der Erfahrung und der Gewohnheit und iſt daher eine ſtarke, mit unüberwindlichen Gefühlen uns einnehmende.

Oidipus, der seine Mutter ehelichte und mit ihr Kinder zeugte, ist eine Erscheinung, die uns mit Grauen und Abscheu erfüllt, weil sie unsere gewohnten Beziehungen zu unserer Mutter und die durch sie gebildeten Ansichten unversöhnlich verletzt. —

Waren nun diese, zu sittlichen Begriffen erwachsenen Ansichten nur deshalb von so großer Stärke, weil sie unwillkürlich aus dem Gefühle der menschlichen Natur hervorgingen, so fragen wir nun: verging sich Oidipus gegen die menschliche Natur, als er seiner Mutter sich vermählte? — Ganz gewiß nicht. Die verletzte Natur hätte sich sonst dadurch offenbaren müssen, daß sie aus dieser Ehe keine Kinder entstehen ließ; gerade die Natur zeigte sich aber ganz willig: Jokaste und Oidipus, die sich als zwei ungewohnte Erscheinungen begegneten, liebten sich, und fanden sich erst von dem Augenblicke an in ihrer Liebe gestört, als ihnen von Außen bekannt gemacht wurde, daß sie Mutter und Sohn seien. Oidipus und Jokaste wußten nicht, in welcher socialen Beziehung sie zu einander standen: sie hatten unbewußt nach der natürlichen Unwillkür des reinmenschlichen Individuums gehandelt; ihrer Verbindung war eine Bereicherung der menschlichen Gesellschaft in zwei kräftigen Söhnen und zwei edlen Töchtern entsprossen, auf welchen nun, wie auf den Eltern, der unabwendbare Fluch dieser Gesellschaft lastete. Das betroffene Paar, das mit seinem Bewußtsein innerhalb der sittlichen Gesellschaft stand, verurtheilte sich selbst, als es seines unbewußten Frevels gegen die Sittlichkeit inne ward: dadurch, daß es sich um seiner Büßung willen vernichtete, bewies es die Stärke des socialen Ekels gegen seine Handlung, der ihm schon vor der Handlung durch Gewohnheit zu eigen war; dadurch, daß es die Handlung dennoch trotz des socialen Bewußtseins ausübte, bezeugte es aber die noch bei Weitem größere und unwiderstehlichere Gewalt der unbewußten individuellen menschlichen Natur.

Wie bedeutsam ist es nun, daß gerade dieser Oidipus das Räthsel der Sphinx gelöst hatte! Er sprach im Voraus seine Rechtfertigung und seine Verdammung zugleich selbst aus, da er als den Kern dieses Räthsels den Menschen bezeichnete. Aus dem halbthierischen Leibe der Sphinx trat ihm zunächst das menschliche Individuum nach seiner Naturunterworfenheit entgegen: als das Halbthier aus seiner öden Felseneinsamkeit sich selbstzerschmetternd

in den Abgrund gestürzt hatte, wandte sich der kluge Räthsellöser zu den Städten der Menschen, um den ganzen, den socialen Menschen, aus seinem eigenen Untergange errathen zu lassen. Als er sich die leuchtenden Augen ausstach, die einem despotischen Beleidiger Zorn zugeflammt, und einem edlen Weibe Liebe zugestrahlt hatten, ohne zu ersehen, daß Jener sein Vater und Diese seine Mutter war, da stürzte er sich zu der zerschmetterten Sphinx hinab, deren Räthsel er nun als noch ungelöst erkennen mußte. — Erst wir haben dieses Räthsel zu lösen, und zwar dadurch, daß wir die Unwillkür des Individuums aus der Gesellschaft, deren höchster, immer erneuernder und belebender Reichthum sie ist, selbst rechtfertigen. —

Zunächst laßt uns aber noch den weiteren Verlauf der Oidipussage berühren, und sehen, wie sich die Gesellschaft gebärte, und wohin sich ihr sittliches Bewußtsein verirrte! —

Aus den Zerwürfnissen der Söhne des Oidipus erwuchs Kreon, dem Bruder der Jokaste, die Herrschaft über Theben. Als Herr befahl er, der Leichnam des einen der Söhne, Polyneikes, der mit dem anderen, Eteokles, zugleich im Brüderzweikampfe gefallen war, solle unbegraben den Winden und Vögeln preisgegeben sein, während der des Eteokles in feierlichen Ehren bestattet wurde: wer dem Gebote zuwider handle, solle selbst lebendig begraben werden. Antigone, beider Brüder Schwester, — sie, die den blinden Vater in das Elend begleitet hatte, — trotzte mit vollem Bewußtsein dem Gebote, bestattete des geächteten Bruders Leichnam, und erlitt die vorausbestimmte Strafe. — Hier sehen wir den Staat, der unmerklich aus der Gesellschaft hervorgewachsen war, aus der Gewohnheit ihrer Anschauung sich genährt hatte und zum Vertreter dieser Gewohnheit insofern wurde, daß er eben nur sie, die abstracte Gewohnheit, deren Kern die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten ist, vertrat. Mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet, wendet der Staat sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst zurück, indem er die natürliche Nahrung ihres Daseins in den unwillkürlichsten und heiligsten socialen Gefühlen ihr verwehrt. Der vorliegende Mythos zeigt uns genau, wie sich dies zutrug: betrachten wir ihn nur näher.

Welchen Vortheil hatte wohl Kreon von dem Erlasse des grausamen Gebotes? Und was vermochte ihn, es für möglich zu

halten, daß ein solches Gebot *nicht* durch die allgemeine Entrüstung zurückgewiesen werden müßte? — Eteokles und Polyneikes hatten nach dem Untergange des Vaters beschlossen, ihr Erbe, die Herrschaft über Theben, so unter sich zu theilen, daß sie abwechselnd es verwalteten. Eteokles, der das Erbe zuerst genoß, verweigerte, als Polyneikes aus freiwilliger Verbannung zur festgesetzten Zeit zurückkam, um nun auch für seine Frist das Erbe zu genießen, seinem Bruder die Uebergabe. Somit war er eidbrüchig. Bestrafte ihn dafür die eidheiligende Gesellschaft? Nein; sie unterstützte ihn in seinem Vorhaben, das sich auf einen Eidbruch gründete. Hatte man die Scheu vor der Heiligkeit des Eides bereits verloren? Nein; im Gegentheile: man klagte zu den Göttern um des Uebels des Eidbruches, denn man fürchtete, er würde gerächt werden. Trotz des bösen Gewissens ließen sich aber die Bürger Thebens Eteokles' Verfahren gefallen, weil *der Gegenstand* des Eides, der von den Brüdern beschworene Vertrag, ihnen für jetzt bei Weitem lästiger schien, als die Folgen eines Eidbruches, die durch Opfer und Spenden an die Götter vielleicht beseitigt werden konnten. Was ihnen nicht gefiel, war der Wechsel der Herrschaft, die beständige Neuerung, weil die Gewohnheit bereits zur wirklichen Gesetzgeberin geworden war. Auch beurkundete sich in dieser Parteinahme der Bürger für Eteokles ein praktischer Instinct vom Wesen des Eigenthumes, das Jeder gern allein genießen, mit einem Anderen aber nicht theilen wollte: jeder Bürger, der im Eigenthume die Gewährleistung gewohnter Ruhe erkannte, war ganz von selbst der Mitschuldige der unbrüderlichen That des obersten Eigenthümers Eteokles. Die Macht der eigennützigen Gewohnheit unterstützte also Eteokles, und gegen sie kämpfte nun der verrathene Polyneikes mit jugendlicher Hitze an. In ihm lebte nur das Gefühl einer rächenswürdigen Kränkung: er sammelte ein Heer gleichfühlender, heldenhafter Genossen, zog vor die eidbruchschützende Stadt und bedrängte sie, um den erbräuberischen Bruder aus ihr zu verjagen. Diese, von einem durchaus gerechtfertigten Unwillen eingegebene Handlungsweise erschien den Bürgern Thebens nun wieder als ein ungeheurer Frevel; denn Polyneikes, als er seine Vaterstadt bekriegte, war unbedingt ein sehr *schlechter Patriot*. Die Freunde des Polyneikes waren aus allen Volksstämmen

zuſammengetreten: ſie machte ein reinmenſchliches Intereſſe der Sache des Polyneikes geneigt, und ſie vertraten ſomit das Reinmenſchliche, die Geſellſchaft in ihrem weiteſten und natürlichſten Sinne, gegenüber einer beſchränkten, engherzigen, eigenſüchtigen Geſellſchaft, die unvermerkt vor ihrem Andrängen zum knöchernen Staate zuſammenſchrumpfte. — Um den langen Krieg zu enden, forderten ſich die Brüder zum Zweikampf: Beide fielen auf der Walſtatt. —

Der kluge Kreon überſchaute nun den Zuſammenhang der Vorfälle, und erkannte aus ihm das Weſen der öffentlichen Meinung, als deren Kern er die Gewohnheit, die Sorge und den Widerwillen vor der Neuerung erfaßte. Die ſittliche Anſicht vom Weſen der Geſellſchaft, die in dem großherzigen Oidipus noch ſo ſtark war, daß er ſich, aus Ekel vor ſeinem unbewußten Frevel gegen ſie, ſelbſt vernichtet hatte, verlor ihre Kraft ganz in dem Grade, als das ſie bedingende Reinmenſchliche in Widerſtreit mit dem ſtärkſten Intereſſe der Geſellſchaft, der abſoluten Gewohnheit, d. h. dem gemeinſamen Eigennutz, kam. Dieſes ſittliche Bewußtſein trennte ſich überall da, wo es mit der Praxis der Geſellſchaft in Widerſtreit gerieth, von dieſer ab und ſetzte ſich als Religion feſt, wogegen ſich die praktiſche Geſellſchaft zum Staate geſtaltete. In der Religion blieb die Sittlichkeit, die vorher in der Geſellſchaft etwas Warmes, Lebendiges geweſen war, nur noch etwas Gedachtes, Gewünſchtes, aber nicht mehr Ausführbares: im Staate handelte man dagegen nach praktiſchem Ermeſſen des Nutzens, und wurde hierbei das ſittliche Gewiſſen verletzt, ſo beſchwichtigte man dies durch ſtaatsunſchädliche Religionsübungen. Der große Vortheil war hierbei, daß man in der Religion wie im Staate Jemand gewann, auf den man ſeine Sünden abwälzen konnte: die Verbrechen des Staates mußte der Fürſt* ausbaden, die Verſtöße

* Die ſpätere Demokratie war die offene Uebernahme des Sündenträgeramtes von allen Bürgern zuſammen; ſie geſtanden ſich hierbei ein, ſoweit über ſich aufgeklärt zu ſein, daß ſie ſelbſt der Grund der fürſtlichen Willkür waren. Hier ward denn auch die Religion offen zur Kunſt, und der Staat zum Tummelplatz der egoiſtiſchen Perſönlichkeit; auf der Flucht vor der individuellen Unwillkür gerieth der Staat in die Herrſchaft der individuellen Willkür ſtarktriebiger Perſönlichkeiten; und nachdem Athen einem Alkibiades zugejauchzt, und einen Demetrios vergöttert hatte, leckte es endlich mit Wohlbehagen den Speichel eines Nero.

gegen die religiöse Sittlichkeit hatten aber die Götter zu verantworten. — Eteokles war der praktische Sündenbock des neuen Staates gewesen: die Folgen seines Eidbruches hatten die gütigen Götter auf ihn zu leiten gehabt; die Stabilität des Staates aber sollten (so hofften sie wenigstens, wenn es leider auch nie geschah!) die wackeren Bürger Thebens für sich schmecken. Wer sich wieder zu solchem Sündenbocke hergeben wollte, war ihnen daher willkommen; und das war der kluge Kreon, der mit den Göttern sich wohl abzufinden wußte, nicht aber der hitzige Polyneikes, der um eines einfachen Eidbruches willen so wild an die Thore der guten Stadt klopfte.

Kreon erkannte aber auch aus der eigentlichen Ursache des tragischen Schicksals der Laïden, wie grundnachsichtig die Thebäer gegen wirkliche Frevel seien, wenn diese nur die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht störten. Dem Vater Laios war von der Pythia verkündigt worden, ein ihm zu gebärender Sohn würde ihn dereinst umbringen. Nur um kein öffentliches Aergerniß zu bereiten, gab der ehrwürdige Vater heimlich den Befehl, das neugeborene Knäblein in irgend welcher Waldecke zu tödten, und bewies sich hierin höchst rücksichtsvoll gegen das Sittlichkeitsgefühl der Bürger Thebens, die, wäre der Mordbefehl öffentlich vor ihren Augen ausgeführt worden, nur den Aerger dieses Scandals und die Aufgabe, ungewöhnlich viel zu den Göttern zu beten, keineswegs aber den nöthigen Abscheu empfunden haben würden, der ihnen die praktische Verhinderung der That und die Strafe des bewußten Sohnesmörders eingegeben hätte; denn die Kraft des Abscheus wäre ihnen sogleich durch die Rücksicht erstickt worden, daß durch diese That ja die Ruhe im Orte gewährleistet war, die ein — in Zukunft jedenfalls ungerathener — Sohn gestört haben müßte. Kreon hatte bemerkt, daß bei Entdeckung der unmenschlichen That des Laios diese That selbst eigentlich keine rechte Entrüstung hervorgebracht hatte, ja, daß es Allen gewiß lieber gewesen wäre, wenn der Mord wirklich vollzogen worden, denn dann wäre ja Alles gut gewesen, und in Theben hätte es keinen so schrecklichen Scandal gegeben, der die Bürger auf lange Jahre in so große Beunruhigung stürzte. Ruhe und Ordnung, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur

und selbst die gewohnte Sittlichkeit, — um den Preis des bewußten, absichtlichen, von der unväterlichsten Eigensucht eingegebenen Mordes eines Kindes durch seinen Vater, — waren jedenfalls berücksichtigungswerther, als die natürlichste menschliche Empfindung, die dem Vater sagt, daß er sich seinen Kindern, nicht aber diese *sich* aufzuopfern habe. — Was war nun diese Gesellschaft, deren natürliches Sittlichkeitsgefühl ihre Grundlage gewesen war, geworden? Der schnurgerade Gegensatz dieser eigenen Grundlage: die Vertreterin der Unsittlichkeit und Heuchelei. Das Gift, das sie verdarb, war aber — *die Gewohnheit*. Der Hang zur Gewohnheit, zur unbedingten Ruhe, verleitete sie, den Quell zu verstopfen, aus dem sie sich ewig frisch und gesund hätte erhalten können; und dieser Quell war das freie, aus seinem Wesen sich selbst bestimmende Individuum. In ihrer höchsten Verderbtheit ist der Gesellschaft die Sittlichkeit, d. h. das wahrhaft Menschliche, auch nur durch das Individuum wieder zugeführt worden, das nach dem unwillkürlichen Drange der Naturnothwendigkeit ihr gegenüber handelte und sie moralisch verneinte. Auch diese schöne Rechtfertigung der wirklichen menschlichen Natur enthält noch in deutlichsten Zügen der weltgeschichtliche Mythos, den wir vor uns haben.

*Kreon* war Herrscher geworden: in ihm erkannte das Volk den richtigen Nachfolger des Laios und Eteokles, und er bestätigte dies vor den Augen der Bürger, als er den Leichnam des unpatriotischen Polyneikes zur entsetzlichen Schmach der Unbeerdigung, seine Seele somit zu ewiger Ruhelosigkeit verurtheilte. Dies war ein Gebot von höchster politischer Weisheit: dadurch befestigte Kreon seine Macht, indem er den Eteokles, der durch seinen Eidbruch die Ruhe der Bürger gewährleistet hatte, rechtfertigte und somit deutlich zu verstehen gab, daß auch er gewillt sei, durch jedes auf sich allein zu nehmende Verbrechen gegen die wahrhafte menschliche Sittlichkeit das Bestehen des Staates in Ruhe und Ordnung zu gewährleisten. Durch sein Gebot gab er sogleich den bestimmtesten und kräftigsten Beweis seiner staatsfreundlichen Gesinnung: er schlug der Menschlichkeit ins Angesicht und rief — es lebe der Staat! —

In diesem Staate gab es nur ein einsam trauerndes Herz, in das sich die Menschlichkeit noch geflüchtet hatte: — das war

das Herz einer süßen Jungfrau, aus dessen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verstand nichts von der Politik: — sie liebte. — Suchte sie den Polyneikes zu vertheidigen? Forschte sie nach Rücksichten, Beziehungen, Rechtsstandpunkten, die seine Handlungsweise erklären, entschuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — sie liebte ihn. — Liebte sie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oidipus und Jokaste ihre Aeltern? Konnte sie nach den furchtbaren Erlebnissen anders als mit Entsetzen an ihre Familienbande denken? Sollte sie aus ihnen, den gräßlich zerrissenen Banden der nächsten Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, sie liebte Polyneikes, weil er unglücklich war, und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Aeltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? — Sie war die höchste Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Aeltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verläugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor.

Antigone's Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was sie that, — sie wußte aber auch, daß sie es thun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Nothwendigkeit der Liebe handeln mußte; sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Nothwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte; und in diesem Bewußtsein des Unbewußten war sie der vollendete Mensch, die Liebe in ihrer höchsten Fülle und Allmacht. — Antigone sagte den gottseligen Bürgern von Thebe: — ihr habt mir Vater und Mutter verdammt, weil sie unbewußt sich liebten; ihr habt den bewußten Sohnesmörder Laios aber nicht verdammt, und den Bruderfeind Eteokles beschützt: nun verdammt mich, die ich aus reiner Menschenliebe handle, — so ist das Maß eurer Frevel voll! — — Und siehe! — der Liebesfluch Antigone's vernichtete den Staat! — Keine Hand rührte sich für sie, als sie zum Tode geführt ward. Die Staatsbürger weinten und beteten zu den Göttern, daß sie die Pein des Mitleidens für die Unglückliche von ihnen nehmen möchten; sie geleiteten sie, und

tröſteten ſie damit, daß es nun doch einmal nicht anders ſein könnte: die ſtaatliche Ruhe und Ordnung forderten nun leider das Opfer der Menſchlichkeit! — Aber da, wo alle Liebe geboren wird, ward auch der Rächer der Liebe geboren. Ein Jüngling entbrannte in Liebe für Antigone; er entdeckte ſich ſeinem Vater und forderte von ſeiner Vaterliebe Gnade für die Verdammte: hart ward er zurückgewieſen. Da erſtürmte der Jüngling das Grab der Geliebten, das ſie lebend empfangen hatte: er fand ſie todt, und mit dem Schwerte durchbohrte er ſelbſt ſein liebendes Herz. Dies war aber der Sohn des Kreon, des perſonificirten Staates: vor dem Anblicke der Leiche des Sohnes, der aus Liebe ſeinem Vater hatte fluchen müſſen, ward der Herrſcher wieder Vater. Das Liebesſchwert des Sohnes drang furchtbar ſchneidend in ſein Herz: tief im Innerſten verwundet ſtürzte der Staat zuſammen, um im Tode Menſch zu werden. —

Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlöſen! — —

---

Wunderbar! daß, als der moderne Roman zur Politik, die Politik aber zum blutigen Schlachtfelde geworden, und der Dichter dagegen, im ſehnenden Verlangen nach dem Anblicke der vollendeten Kunſtform, einen Herrſcher zum Befehl der Aufführung einer griechiſchen Tragödie vermochte, dieſe Tragödie gerade keine andere ſein mußte, als unſere „Antigone“. Man ſuchte nach dem Werke, in welchem ſich die Kunſtform am Reinſten ausſprach, und — ſiehe da! — es war genau daſſelbe, deſſen Inhalt die reinſte Menſchlichkeit, die Vernichterin des Staates war! — Wie freueten ſich die gelehrten alten Kinder über dieſe „Antigone“ im Hoftheater zu Potsdam! Sie ließen aus der Höhe ſich die Roſen ſtreuen, welche die erlöſende Engelſchaar „Fauſt's“ als Liebesflammen auf die beſchwänzten „Dick- und Dünnteufel vom kurzen graden und langen krummen Horne“ herabflattern läßt: leider erweckten ſie ihnen aber nur das widerliche Gelüſte, das Mephiſtopheles unter ihrem Brennen empfand, — nicht Liebe! — Das

„ewig Weibliche zog“ sie nicht „hinan“, sondern das ewig Weibische brachte sie vollends nur herunter! —

---

Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der deutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, daß ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entsprießen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Nothwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand.

Den Oidipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum nothwendigen Untergange des Staates. Die Nothwendigkeit dieses Unterganges ist im Mythos vorgusempfunden; an der wirklichen Geschichte ist es, ihn auszuführen.

Seit dem Bestehen des politischen Staates geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite. Der Staat, als Abstractum, ist von je immer im Untergange begriffen gewesen, oder richtiger, er ist nie erst in die Wirklichkeit getreten; nur die Staaten „in Concreto“ haben in beständigem Wechsel, als immer neu auftauchende Variationen des unausführbaren Themas ein gewaltsames, und dennoch stets unter-

brochenes und bestrittenes Bestehen gefunden. Der Staat, als Abstractum, ist die fixe Idee wohlmeinender aber irrender Denker, — als Concretum die Ausbeute für die Willkür gewaltsamer oder ränkevoller Individuen gewesen, die den Raum unserer Geschichte mit dem Inhalte ihrer Thaten erfüllen. Mit diesem concreten Staate — als dessen Inhalt Ludwig XIV. mit Recht sich bezeichnete, — wollen wir uns hier nicht weiter mehr befassen; auch sein Kern geht uns aus der Oidipussage auf: als den Keim aller Verbrechen erkennen wir die Herrschaft des Laios, um deren ungeschmälerten Besitzes willen dieser zum unnatürlichen Vater ward. Aus diesem zum Eigenthum gewordenen Besitze, der wunderbarer Weise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. — Fassen wir nur noch den abstracten Staat ins Auge. Die Denker dieses Staates wollten die Unvollkommenheiten der wirklichen Gesellschaft nach einer gedachten Norm ebenen und ausgleichen: daß sie diese Unvollkommenheiten aber selbst als das Gegebene, der „Gebrechlichkeit" der menschlichen Natur einzig Entsprechende, festhielten, und nie auf den wirklichen Menschen selbst zurückgingen, der aus ersten unwillkürlichen, endlich aber irrthümlichen Anschauungen jene Ungleichheiten eben so hervorgerufen hatte, als er durch Erfahrung und daraus entsprießende Berichtigung der Irrthümer auch ganz von selbst die vollkommene — d. h. den wirklichen Bedürfnissen der Menschen entsprechende — Gesellschaft herbeiführen muß, — das war der große Irrthum, aus dem der politische Staat sich bis zu der unnatürlichen Höhe entwickelte, von welcher herab er die menschliche Natur leiten wollte, die er gar nicht verstand und um so weniger verstehen konnte, je mehr er sie leiten wollte.

Der politische Staat lebt einzig von den Lastern der Gesellschaft, deren Tugenden ihr einzig von der menschlichen Individualität zugeführt werden. Vor den Lastern der Gesellschaft, die er einzig erblicken kann, vermag er ihre Tugenden, die sie von jener Individualität gewinnt, nicht zu erkennen. In dieser Stellung drückt er auf die Gesellschaft in dem Grade, daß sie ihre lasterhafte Seite auch auf die Individualität hinkehrt, und somit sich endlich jeden Nahrungsquell verstopfen müßte, wenn die Nothwendigkeit der individuellen Unwillkür nicht stärkerer Natur wäre,

als die willkürlichen Vorstellungen des Politikers. — Die Griechen mißverstanden im Fatum die Natur der Individualität, weil sie die sittliche Gewohnheit der Gesellschaft störte: um dies Fatum zu bekämpfen, waffneten sie sich mit dem politischen Staat. Unser Fatum ist nun der politische Staat, in welchem die freie Individualität ihr verneinendes Schicksal erkennt. Das Wesen des politischen Staates ist aber *Willkür*, während das der freien Individualität *Nothwendigkeit*. Aus dieser Individualität, die wir in tausendjährigen Kämpfen gegen den politischen Staat als das Berechtigte erkannt haben, die Gesellschaft *zu organisiren*, ist die uns zum Bewußtsein gekommene Aufgabe der Zukunft. Die Gesellschaft in diesem Sinne organisiren heißt aber, sie auf die freie Selbstbestimmung des Individuums, als auf ihren ewig unerschöpflichen Quell, gründen. *Das Unbewußte der menschlichen Natur in der Gesellschaft zum Bewußtsein bringen*, und in diesem Bewußtsein nichts Anderes zu wissen, als eben *die allen Gliedern der Gesellschaft gemeinsame Nothwendigkeit der freien Selbstbestimmung des Individuums*, heißt aber soviel, als — *den Staat vernichten*; denn der Staat schritt durch die Gesellschaft zur Verneinung der freien Selbstbestimmung des Individuums vor, — von ihrem Tode lebte er.

# IV.

Für die Kunst, um die es bei dieser Untersuchung uns einzig zu thun war, liegt in der Vernichtung des Staates nun folgendes, über Alles wichtige Moment.

Die Darstellung des Kampfes, in welchem sich das Individuum vom politischen Staate oder vom religiösen Dogma zu befreien suchte, mußte um so nothwendiger die Aufgabe des Dichters werden, als das politische Leben, von dem entfernt der Dichter endlich nur noch ein geträumtes Leben führen konnte, von den Wechselfällen dieses Kampfes selbst, als von seinem wirklichen Inhalte, mit immer vollerem Bewußtsein erfüllt war. Lassen wir den religiösen Staatsdichter bei Seite, der auch als Künstler den Menschen mit grausamem Behagen seinem Götzen opferte, so haben wir nur den Dichter vor uns, der, von wahrhaftem schmerzlichen Mitgefühle für die Leiden des Individuums erfüllt, als solches selbst und durch die Darstellung seines Kampfes sich gegen den Staat, gegen die Politik wendete. Die Individualität, welche der Dichter in den Kampf gegen den Staat führte, war aber der Natur der Sache nach keine rein menschliche, sondern eine durch den Staat selbst bedingte. Sie war von gleicher Gattung wie der Staat und nur der innerhalb des Staates liegende Gegensatz von dessen äußerster Spitze. Bewußte Individualität, d. h. eine Individualität, die uns bestimmt, in diesem einen Falle so und nicht anders zu handeln, gewinnen wir nur in der Gesellschaft, welche uns erst den Fall vorführt, in welchem wir uns zu ent-

scheiden haben. Das Individuum ohne Gesellschaft ist uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erst im Verkehr mit anderen Individuen zeigt sich Das, worin wir unterschieden von ihnen und an uns besonders sind. War nun die Gesellschaft zum politischen Staate geworden, so bedang dieser die Besonderheit der Individualität aus seinem Wesen ebenso, und als Staat — im Gegensatze zur freien Gesellschaft — natürlich nur bei Weitem strenger und kategorischer als die Gesellschaft. Eine Individualität kann Niemand schildern, ohne ihre Umgebung, die sie als solche bedingt: war die Umgebung eine natürliche, der Entwickelung der Individualität Luft und Raum gebende, frei nach innerer Unwillkür an der Berührung mit dieser Individualität soeben sich elastisch neu gestaltende, so konnte diese Umgebung in den einfachsten Zügen treffend und wahr bezeichnet werden; denn nur durch die Darstellung der Individualität hatte die Umgebung selbst erst zu charakteristischer Eigenthümlichkeit zu gelangen. Der Staat ist aber keine solche elastisch biegsame Umgebung, sondern eine dogmatisch starre, fesselnde, gebieterische Macht, die dem Individuum vorausbestimmt, — so sollst Du denken und handeln! Der Staat hat sich zum Erzieher der Individualität aufgeworfen; er bemächtigt sich ihrer im Mutterleibe durch Vorausbestimmung eines ungleichen Antheiles an den Mitteln zu socialer Selbstständigkeit; er nimmt ihr durch Aufnöthigung seiner Moral ihre Unwillkürlichkeit der Anschauung, und weist ihr, als seinem Eigenthume, die Stellung an, die sie zu der Umgebung einnehmen soll. Seine Individualität verdankt der Staatsbürger dem Staate; sie heißt aber nichts Anderes als seine vorausbestimmte Stellung zu ihm, in welcher seine reinmenschliche Individualität für sein *Handeln* vernichtet und nur höchstens auf Das beschränkt ist, was er ganz still vor sich hin *denkt*.

Den gefährlichen Winkel des menschlichen Hirnes, in welchen sich die ganze Individualität geflüchtet hatte, suchte der Staat mit Hülfe des religiösen Dogmas wohl ebenfalls auszufegen; hier mußte er aber machtlos bleiben, indem er sich nur Heuchler erziehen konnte, d. h. Staatsbürger, die anders handeln, als sie denken. *Aus dem Denken* erzeugte sich aber zuerst auch die Kraft des Widerstandes gegen den Staat. Die erste reinmenschliche Freiheits-

regung bekundete sich in der Abwehr des religiösen Dogmas, und Denkfreiheit ward nothgedrungen endlich vom Staate gestattet. Wie äußert sich nun aber diese blos denkende Individualität im Handeln? — So lange der Staat vorhanden ist, wird sie nur als Staatsbürger, d. h. als Individualität, deren Handlungsweise nicht die ihrer Denkungsweise entsprechende ist, handeln können. Der Staatsbürger ist nicht vermögend, einen Schritt zu thun, der ihm nicht im Voraus als Pflicht oder als Verbrechen vorgezeichnet ist: der Charakter seiner Pflicht und seines Verbrechens ist nicht der seiner Individualität eigene; er mag beginnen, was er will, um aus seinem noch so freien Denken zu handeln, er kann nicht aus dem Staate herausschreiten, dem auch sein Verbrechen angehört. Er kann nur durch den Tod aufhören, Staatsbürger zu sein, also da, wo er auch aufhört, Mensch zu sein.

Der Dichter, der nun den Kampf der Individualität gegen den Staat darzustellen hatte, konnte daher nur den Staat darstellen, die freie Individualität aber blos dem Gedanken andeuten. Der Staat war das Wirkliche, fest und farbig Vorhandene, die Individualität dagegen das Gedachte, gestalt- und farblos Unvorhandene. Alle die Züge, Umrisse und Farben, die der Individualität ihre feste, bestimmte und erkennbare künstlerische Gestalt verleihen, hatte der Dichter der politisch gesonderten und staatlich zusammengepreßten Gesellschaft zu entnehmen, nicht aber der Individualität selbst, die in der Berührung mit anderen Individualitäten sich selbst zeichnet und färbt. Die somit nur gedachte, nicht dargestellte Individualität konnte daher auch nur an den Gedanken, nicht an das unmittelbar erfassende Gefühl dargestellt werden. Unser Drama war daher ein Appell an den Verstand, nicht an das Gefühl. Es nahm somit die Stelle des Lehrgedichtes ein, welches einen dem Leben entnommenen Stoff nur so weit darstellt, als es der Absicht entspricht, einen Gedanken dem Verstande zur Mittheilung zu bringen. Zur Mittheilung eines Gedankens an den Verstand hat der Dichter aber ebenso umständlich zu verfahren, als er gerade höchst einfach und schlicht zu Werke gehen muß, wenn er sich an das unmittelbar empfangende Gefühl wendet. Das Gefühl erfaßt nur das Wirkliche, sinnlich Bethätigte und Wahrnehmbare: an das Gefühl theilt sich nur das

Vollendete, Abgeschlossene, Das, was so eben ganz das ist, was es jetzt sein kann, mit. Nur das mit sich Einige ist ihm verständlich; das mit sich Uneinige, noch nicht wirklich und bestimmt sich Kundgebende, verwirrt das Gefühl und nöthigt es zum Denken, also zu einem combinirenden Acte, der das Gefühl aufhebt.

Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muß, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit sich sein, daß er aller Hülfe des logischen Mechanismus sich begeben und mit vollem Bewußtsein an das untrügliche Empfängniß des unbewußten, reinmenschlichen Gefühles mittheilen kann. Er hat bei dieser Mittheilung daher so schlicht und (vor der sinnlichen Wahrnehmung) unbedingt zu verfahren, wie dem Gefühle gegenüber die wirkliche Erscheinung — wie Luft, Wärme, Blume, Thier, Mensch — sich kundgiebt. Um das höchste Mittheilbare, und zugleich überzeugend Verständlichste — die rein menschliche Individualität — durch seine Darstellung mitzutheilen, hat aber der moderne dramatische Dichter, wie ich zeigte, gerade entgegengesetzt zu verfahren. Aus der ungeheuren Masse ihrer wirklichen Umgebung, im ersichtlich Maß, Form und Farbe gebenden Staate und der zum Staate erstarrten Geschichte, hat er diese Individualität erst unendlich mühsam herauszuconstruiren, um sie endlich, wie wir sahen, immer nur dem Gedanken darzustellen.* Das, was unser Gefühl von vornherein unwillkürlich erfaßt, ist einzig die Form und Farbe des Staates. Von unseren ersten Jugendeindrücken an sehen wir den Menschen nur in der Gestalt und dem Charakter, die ihm der Staat giebt; die durch den Staat ihm anerzogene Individualität gilt unserem unwillkürlichen Gefühle als sein wirkliches Wesen; wir können ihn nicht anders fassen, als nach den

* Goethe suchte im „Egmont" diese, im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende reinmenschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, und mußte deshalb zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, daß gerade der idealisirende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethe's höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrthümlich war es aber auch von Beethoven, daß er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!

unterscheidenden Qualitäten, die in Wahrheit nicht seine eigenen, sondern die durch den Staat ihm verliehenen sind. Das Volk kann heut zu Tage den Menschen nicht anders fassen, als in der Standesuniform, in der es ihn sinnlich und leibhaftig von Jugend auf vor sich sieht, und dem Volke theilt sich der „Volksschauspieldichter" auch nur verständlich mit, wenn er es nicht einen Augenblick aus dieser staatsbürgerlichen Illusion reißt, die sein unbewußtes Gefühl dermaßen befangen hält, daß es in die höchste Verwirrung gesetzt werden müßte, wenn man ihm unter dieser sinnlichen Erscheinung den wirklichen Menschen hervorconstruiren wollte.* Um die reinmenschliche Individualität darzustellen, hat der moderne Dichter sich daher nicht an das Gefühl, sondern an den Verstand zu wenden, wie sie für ihn selbst ja auch nur eine gedachte ist. Hierzu muß sein Verfahren ein ungeheuer umständliches sein: er muß alles Das, was das moderne Gefühl als das Begreiflichste faßt, so zu sagen vor den Augen dieses Gefühles langsam und höchst vorsichtig seiner Hülle, seiner Form und Farbe entkleiden, um während dieser Entkleidung, nach systematischer Berechnung, das Gefühl nach und nach zum Denken zu bringen, da die von ihm gewollte Individualität endlich nur eine gedachte sein kann. So muß der Dichter aus dem Gefühle sich an den Verstand wenden: das Gefühl ist für ihn das Hinderliche; erst wenn er es mit höchster Behutsamkeit überwunden hat, kommt er zu seinem eigentlichen Vorhaben, der Darlegung eines Gedankens an den Verstand. —

Der Verstand ist somit von vornherein die menschliche Fähigkeit, an die der moderne Dichter sich mittheilen will, und zu ihm kann er einzig durch das Organ des combinirenden, zersetzenden, theilenden und trennenden Verstandes, die von dem Gefühle abstrahirte, die Eindrücke und Empfängnisse des Gefühles nur noch schildernde, vermittelnde und bedingte Wortsprache reden. Wäre

* Es müßte dem Volke gehen wie den beiden Kindern, die vor einem Gemälde standen, das Adam und Eva darstellte, und die nicht unterscheiden konnten, wer der Mann und wer die Frau sei, weil sie unbekleidet waren. Wie bestimmend für alle unsere Anschauung ist es wiederum, daß unser Auge gemeiniglich durch den Anblick einer unverhüllten menschlichen Gestalt in die peinlichste Verlegenheit gesetzt wird, und wir sie sogar gewöhnlich garstig finden: unser eigener Leib wird uns erst durch Nachdenken verständlich!

unser Staat selbst ein würdiger Gegenstand des Gefühles, so würde der Dichter, um sein Vorhaben zu erreichen, im Drama gewissermaßen von der Musik zur Wortsprache überzugehen haben: in der griechischen Tragödie war es fast ähnlich der Fall, aber aus umgekehrten Gründen. Ihre Grundlage war die Lyrik, aus der sie so zur Wortsprache vorschritt, wie die Gesellschaft aus dem natürlichen, sittlich religiösen Gefühlsverbande zum politischen Staate. Die Rückkehr aus dem Verstande zum Gefühle wird insoweit der Gang des Dramas der Zukunft sein, als wir aus der gedachten Individualität zur wirklichen vorschreiten werden. Der moderne Dichter hat aber auch vom Beginn herein eine Umgebung, den Staat, darzustellen, die jedes reinmenschlichen Gefühlsmomentes bar, und im höchsten Gefühlsausdruck unmittheilbar ist. Sein ganzes Vorhaben kann er daher nur durch das Mittheilungsorgan des combinirenden Verstandes, durch die ungefühlvolle moderne Sprache erreichen; und mit Recht dünkt es dem heutigen Schauspieldichter ungeeignet, verwirrend und störend, wenn er die Musik für einen Zweck mit verwenden sollte, der irgend verständlich nur als Gedanke an den Verstand, nicht aber an das Gefühl als Affect auszusprechen ist.

---

Welche Gestaltung des Dramas würde in dem bezeichneten Sinne nun aber der Untergang des Staates, die gesunde organische Gesellschaft hervorrufen?

Der Untergang des Staates kann vernünftiger Weise nichts Anderes heißen, als das sich verwirklichende religiöse Bewußtsein der Gesellschaft vor ihrem rein menschlichen Wesen. Dieses Bewußtsein kann seiner Natur nach kein von Außen eingeprägtes Dogma sein, d. h. nicht auf geschichtlicher Tradition beruhen, und nicht durch den Staat anerzogen werden. So lange irgend eine Lebenshandlung als äußere Pflicht von uns gefordert wird, so lange ist der Gegenstand dieser Handlung kein Gegenstand eines religiösen Bewußtseins; denn aus religiösem Bewußtsein handeln wir aus uns selbst, und zwar so, wie wir nicht anders handeln können. Religiöses Bewußtsein heißt aber allgemeinsames Bewußtsein, und allgemeinsam kann ein Bewußtsein nur

sein, wenn es das Unbewußte, Unwillkürliche, Reinmenschliche als das einzig Wahre und Nothwendige weiß, und aus seinem Wissen rechtfertigt. So lange das Reinmenschliche uns in irgend welcher Trübung vorschwebt, wie es im gegenwärtigen Zustande unserer Gesellschaft uns gar nicht anders vorschweben kann, so lange werden wir auch in millionenfach verschiedener Ansicht darüber befangen sein müssen, wie der Mensch sein solle: so lange wir, im Irrthume über sein wahres Wesen, uns Vorstellungen davon bilden, wie dieses Wesen sich kundgeben möchte, werden wir auch nach willkürlichen Formen streben und suchen müssen, in welchen dieses eingebildete Wesen sich kundgeben solle. So lange werden wir aber auch Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben. Wenn diese Religion aber nothwendig eine allgemeinsame sein muß, so kann sie nichts Anderes sein, als die durch das Bewußtsein gerechtfertigte wirkliche Natur des Menschen, und jeder Mensch muß fähig sein, diese unbewußt zu empfinden und unwillkürlich zu bethätigen. Diese gemeinsame menschliche Natur wird am Stärksten von dem Individuum, als seine eigene und individuelle Natur, empfunden, wie sie sich in ihm als Lebens- und Liebestrieb kundgiebt: die Befriedigung dieses Triebes ist es, was den Einzelnen zur Gesellschaft drängt, in welcher er eben dadurch, daß er ihn nur in der Gesellschaft befriedigen kann, ganz von selbst zu dem Bewußtsein gelangt, das als ein religiöses, d. h. gemeinsames, seine Natur rechtfertigt. In der freien Selbstbestimmung der Individualität liegt daher der Grund der gesellschaftlichen Religion der Zukunft, die nicht eher in das Leben getreten sein wird, als bis diese Individualität durch die Gesellschaft ihre förderndste Rechtfertigung erhält. —

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualitäten zu einander, die unendliche Fülle stets neuer und in ihrem Wechsel immer genau der Eigenthümlichkeit dieser lebenvollen Beziehungen entsprechender Formen, sind wir gar nicht im Stande auch nur andeutungsweise uns vorzustellen, da wir bis jetzt alle menschlichen Beziehungen nur in der Gestalt geschichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbestimmung durch die staatlich ständische Norm wahrnehmen können. Den unüber-

sehbaren Reichthum lebendiger individueller Beziehungen vermögen wir aber zu ahnen, wenn wir sie als reinmenschliche, immer voll und ganz gegenwärtige fassen, d. h. wenn wir alles Außermenschliche oder Ungegenwärtige, was als Eigenthum und geschichtliches Recht im Staate zwischen jene Beziehungen sich gestellt, das Band der Liebe zwischen ihnen zerrissen, sie entindividualisirt, ständisch uniformirt, und staatlich stabilisirt hat, aus ihnen weit entfernt denken.

In höchster Einfachheit können wir uns jene Beziehungen aber wiederum vorstellen, wenn wir die unterscheidendsten Hauptmomente des individuellen menschlichen Lebens, welches aus sich auch das gemeinsame Leben bedingen muß, als charakteristische Unterscheidungen der Gesellschaft selbst zusammenfassen, und zwar als Jugend und Alter, Wachsthum und Reife, Eifer und Ruhe, Thätigkeit und Beschaulichkeit, Unwillkür und Bewußtsein.

Das Moment der Gewohnheit, welches wir am Naivsten im Festhalten social-sittlicher Begriffe, in seiner Verhärtung zur staatspolitischen Moral aber als vollständig der Entwickelung der Individualität feindselig, und endlich als entsittlichend und das Reinmenschliche verneinend erkannten, ist als ein unwillkürlich menschliches dennoch wohlbegründet. Untersuchen wir aber näher, so fassen wir in ihm nur ein Moment der Vielseitigkeit der menschlichen Natur, die sich im Individuum nach seinem Lebensalter bestimmt. Ein Mensch ist nicht derselbe in der Jugend wie im Alter: in der Jugend sehnen wir uns nach Thaten, im Alter nach Ruhe. Die Störung unserer Ruhe wird uns im Alter ebenso empfindlich, als die Hemmung unserer Thätigkeit in der Jugend. Das Verlangen des Alters rechtfertigt sich von selbst aus der allmäligen Aufzehrung des Thätigkeitstriebes, deren Gewinn Erfahrung ist. Die Erfahrung ist an sich aber wohl genuß- und lehrreich für den Erfahrenen selbst; für den belehrten Unerfahrenen kann sie aber dann nur von bestimmendem Erfolge sein, wenn entweder dieser von leicht zu bewältigendem, schwachem Thätigkeitstriebe ist, oder die Punkte der Erfahrung ihm als verpflichtende Richtschnur für sein Handeln zwangsweise auferlegt würden: — nur durch diesen Zwang ist aber der natürliche Thätigkeitstrieb des Menschen überhaupt zu

ſchwächen; dieſe Schwächung, die uns beim oberflächlichen Hinblick als eine abſolute, in der menſchlichen Natur an ſich begründete erſcheint, und aus der wir ſomit unſere zur Thätigkeit wiederum anhaltenden Geſetze zu rechtfertigen ſuchen, iſt daher nur eine bedingte. —

Wie die menſchliche Geſellſchaft ihre erſten ſittlichen Begriffe aus der Familie empfangen hat, trug ſich in ſie auch die Ehrfurcht vor dem Alter über: dieſe Ehrfurcht war in der Familie aber eine durch die Liebe hervorgerufene, vermittelte, bedingte und motivirte; der Vater liebte vor Allem ſeinen Sohn, rieth ihm aus Liebe, ließ ihn aus Liebe aber auch gewähren. In der Geſellſchaft verlor ſich dieſe motivirende Liebe aber ganz in dem Grade, als die Ehrfurcht von der Perſon ab ſich auf Vorſtellungen und außermenſchliche Dinge bezog, die — an ſich unwirklich — zu uns nicht in der lebendigen Wechſelwirkung ſtanden, in welcher die Liebe die Ehrfurcht zu erwidern, d. h. die Furcht von ihr zu nehmen, vermag. Der zum Gott gewordene Vater konnte uns nicht mehr lieben; der zum Geſetz gewordene Rath der Aeltern konnte uns nicht mehr frei gewähren laſſen; die zum Staat gewordene Familie konnte uns nicht mehr nach der Unwillkür der Billigung der Liebe, ſondern nach den Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge beurtheilen. Der Staat dringt uns — nach ſeiner verſtändigſten Auffaſſung — die Erfahrungen der Geſchichte als Richtſchnur für unſer Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln ſelbſt zur Erfahrung gelangen; eine durch Mittheilung uns gelehrte Erfahrung wird für uns zu einer erfolgreichen erſt, wenn wir durch unwillkürliches Handeln ſie wiederum ſelbſt machen. Die wahre, vernünftige Liebe des Alters zur Jugend beſtätigt ſich alſo dadurch, daß es ſeine Erfahrungen nicht zu dem Maße für das Handeln der Jugend macht, ſondern ſie ſelbſt auf Erfahrung anweiſt, und dadurch ſeine eigenen Erfahrungen bereichert; denn das Charakteriſtiſche und Ueberzeugende einer Erfahrung iſt eben das Individuelle an ihr, das Beſondere, Kenntliche, was ſie dadurch erhält, daß ſie aus dem unwillkürlichen Handeln dieſes einen, beſonderen Individuums in dieſem einen und beſonderen Falle gewonnen ward.

Der Untergang des Staates heißt daher ſo viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoiſtiſche Eitelkeit der Er-

fahrung als Vorurtheil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns sich errichtet hat. Diese Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäß der Liebe gebührt, und sie ist nach ihrem Wesen die Liebloſigkeit, d. h. das Eingenommensein der Erfahrung von sich, und der endlich gewaltsam durchgesetzte Wille, nichts Weiteres mehr zu erfahren, die eigensüchtige Bornirtheit der Gewöhnung, die grausame Trägheit der Ruhe. — Durch die Liebe weiß aber der Vater, daß er noch nicht genug erfahren hat, sondern daß er an den Erfahrungen seines Kindes, die er in der Liebe zu ihm zu seinen eigenen macht, sich unendlich zu bereichern vermag. In der Fähigkeit des Genusses der Thaten Anderer, deren Gehalt es durch die Liebe für sich zu einem genießenswürdigen und genußgebenden Gegenstand zu machen weiß, besteht die Schönheit der Ruhe des Alters. Diese Ruhe ist da, wo sie durch die Liebe naturgemäß vorhanden ist, keineswegs eine Hemmung des Thätigkeitstriebes der Jugend, sondern seine Förderung. Sie ist das Raumgeben an die Thätigkeit der Jugend in einem Elemente der Liebe, das an der Beschauung dieser Thätigkeit zu einer höchsten künstlerischen Betheiligung an ihr selbst, zum künstlerischen Lebenselemente überhaupt wird.

Das bereits erfahrene Alter ist vermögend, die Thaten der Jugend, in welchen diese nach unwillkürlichem Drange und mit Unbewußtsein sich kundgiebt, nach ihrem charakteristischen Gehalte zu fassen und in ihrem Zusammenhange zu überblicken: es vermag diese Thaten also vollkommener zu rechtfertigen, als die handelnde Jugend selbst, weil es sie sich zu erklären und mit Bewußtsein darzustellen weiß. In der Ruhe des Alters gewinnen wir somit das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, d. h. jene Gerechtigkeit gegen die Erscheinungen des Lebens. —

Die Liebesermahnung des Erfahrenen an den Unerfahrenen, des Ruhigen an den Leidenschaftlichen, des Beschauenden an den Handelnden, giebt sich am Ueberzeugendsten und Erfolgereichsten durch getreue Vorführung des eigenen Wesens des unwillkürlich Thätigen an diesen mit. Der in unbewußtem Lebenseifer Befangene

wird nicht durch allgemeine sittliche Ermahnung zur urtheilfähigen Erkenntniß seines Wesens gebracht, sondern vollständig kann dies nur gelingen, wenn er in einem vorgeführten treuen Bilde sich selbst zu erblicken vermag; denn die richtige Erkenntniß ist Wiedererkennung, wie das richtige Bewußtsein Wissen von unserem Unbewußtsein. Der Ermahnende ist der *Verstand*, das bewußte Anschauungsvermögen des Erfahrenen: das zu Ermahnende ist das *Gefühl*, der unbewußte Thätigkeitstrieb des Erfahrenden. Der Verstand kann nichts Anderes wissen, als die *Rechtfertigung des Gefühles*, denn er selbst ist nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiß, und der aus dem Gefühle gerechtfertigte, nicht mehr im Gefühle dieses Einzelnen befangene, sondern gegen *das Gefühl überhaupt gerechte Verstand* ist *die Vernunft*. Der Verstand ist als Vernunft insofern dem Gefühle überlegen, als er die Thätigkeit des individuellen Gefühles in der Berührung mit seinem, ebenfalls aus individuellem Gefühle thätigen Gegenstande und Gegensatze allgerecht zu beurtheilen vermag: er ist die höchste sociale, durch die Gesellschaft einzig selbst bedingte Kraft, welche die Specialität des Gefühles nach seiner Gattung zu erkennen, in ihr wiederzufinden und aus ihr sie wiederum zu rechtfertigen weiß. Er ist somit auch fähig, zur Aeußerung durch das Gefühl sich anzulassen, wenn es ihm darum zu thun ist, dem nur Gefühlvollen sich mitzutheilen, — und die Liebe leiht ihm dazu die Organe. Er weiß durch das Gefühl der Liebe, welches ihn zur Mittheilung drängt, daß dem leidenschaftlichen, im unwillkürlichen Handeln Begriffenen nur Das verständlich ist, was sich an sein Gefühl wendet: wollte er sich an seinen Verstand wenden, so setzte er Das bei ihm voraus, was er durch seine Mittheilung sich eben selbst erst gewinnen soll, und müßte unverständlich bleiben. Das Gefühl faßt aber nur das ihm Gleiche, wie der nackte Verstand — als solcher — sich auch nur dem Verstande mittheilen kann. Das Gefühl bleibt bei der Reflexion des Verstandes kalt: nur die Wirklichkeit der ihm verwandten Erscheinung kann es zur Theilnahme fesseln. Diese Erscheinung muß das sympathetisch wirkende Bild des eigenen Wesens des unwillkürlich Handelnden sein, und sympathetische Wirkung

bringt es nur hervor, wenn es sich in einer Handlung ihm darstellt, die sich aus demselben Gefühle rechtfertigt, welches er aus dieser Handlung und Rechtfertigung als sein eigenes mitfühlt. Aus diesem Mitgefühle gelangt er ebenso unwillkürlich zum Verständnisse seines eigenen individuellen Wesens, wie er an den Gegenständen und Gegensätzen seines Fühlens und Handelns, an denen im Bilde sein eigenes Fühlen und Handeln sich entwickelte, auch das Wesen dieser Gegensätze erkennen lernte, und zwar dadurch, daß er, durch lebhafte Sympathie für sein eigenes Bild aus sich herausversetzt, zur unwillkürlichen Theilnahme an dem Fühlen und Handeln auch seiner Gegensätze hingerissen, zur Anerkennung und Gerechtigkeit gegen sie, die nicht mehr seiner Befangenheit im wirklichen Handeln gegenüberstehen, bestimmt wird.

---

Nur im vollendetsten Kunstwerke, im *Drama*, vermag sich daher die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzutheilen, und zwar gerade deswegen, weil in ihm durch Verwendung aller künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten des Menschen *die Absicht* des Dichters am Vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnißorgane des Gefühles, *die Sinne*, mitgetheilt wird. Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre *vollständigste Verwirklichung* zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird: wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender; denn wo wir den Dichter noch *wollen* sehen, fühlen wir, daß er noch nicht *kann*. Das Können des Dichters ist aber das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, *die Gefühlswerdung des Verstandes*. Nur dadurch erreicht er seine Absicht, daß er die Erscheinungen des Lebens nach ihrer vollsten Unwillkür vor unseren Augen versinnlicht, also das Leben selbst aus seiner Nothwendigkeit rechtfertigt; denn nur diese Nothwendigkeit vermag das Gefühl zu verstehen, an das er sich mittheilt.

Vor dem dargestellten dramatischen Kunstwerke darf Nichts mehr dem combinirenden Verstande aufzusuchen übrig bleiben: jede

Erscheinung muß in ihm zu dem Abschlusse kommen, der unser Gefühl über sie beruhigt; denn in der Beruhigung dieses Gefühles, nach seiner höchsten Erregtheit im Mitgefühl, liegt die Ruhe selbst, die uns unwillkürlich das Verständniß des Lebens zuführt. Im Drama müssen wir *Wissende* werden durch das *Gefühl*. Der Verstand sagt uns: *so ist es* erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: *so muß es sein*. Dies Gefühl wird sich aber nur durch sich selbst verständlich: es versteht keine andere Sprache, als seine eigene. Erscheinungen, die uns nur durch den unendlich vermittelnden Verstand erklärt werden können, bleiben dem Gefühle unbegreiflich und störend. Eine Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn sie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatischen Dichters ist es somit, nicht Handlungen zu erfinden, sondern eine Handlung aus der Nothwendigkeit des Gefühles der Art zu verständlichen, daß wir der Hülfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen. Sein Hauptaugenmerk hat der Dichter daher auf die *Wahl der Handlung* zu richten, die er so wählen muß, daß sie, sowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach, ihre vollständige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht; denn in dieser Rechtfertigung beruht einzig die Erreichung seiner Absicht.

Eine Handlung, die nur aus historischen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt, vom Standpunkte des Staates aus gerechtfertigt, oder durch Berücksichtigung religiöser, von Außen eingeprägter, nicht gemeinsam innerlicher Dogmen begriffen werden kann, ist — wie wir sahen — nur dem Verstande, nicht dem Gefühle darzustellen: am Genügendsten konnte dies durch Erzählung und Schilderung, durch Appell an die Einbildungskraft des Verstandes, nicht durch unmittelbare Vorführung an das Gefühl und seine bestimmt erfassenden Organe, die Sinne, gelingen, weil eine solche Handlung für diese Sinne recht eigentlich unüberschaubar war, und eine Masse von Beziehungen in ihr außerhalb aller Möglichkeit, sie zur sinnlichen Anschauung zu bringen, liegen und nur dem combinirenden Denkorgane zum Verständniß überlassen bleiben mußten. In einem historisch-politischen Drama kam es daher dem Dichter darauf an, seine Absicht — als solche — schließlich ganz nackt zu geben: das ganze Drama blieb unverständlich

und eindruckslos, wenn nicht endlich diese Absicht, in Form einer menschlichen Moral, aus einem ungeheuren Wuste, zur bloßen Schilderung verwendeter, pragmatischer Motive, recht ersichtlich zum Vorschein kam. Man frug sich im Verlaufe eines solchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit sagen?"

Die Handlung nun, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, befaßt sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle. Sie ist sich selbst Zweck, insofern sie eben nur aus dem Gefühle, dem sie entwächst, gerechtfertigt werden soll. Diese Handlung kann daher nur eine solche sein, die aus den wahrsten, d. h. dem Gefühle begreiflichsten, den menschlichen Empfindungen naheliegendsten, somit einfachsten Beziehungen hervorgeht, — aus Beziehungen, wie sie nur einer, dem Wesen nach mit sich einigen, von unwesenhaften Vorstellungen und ungegenwärtigen Berechtigungsgründen unbeeinflußten, nur sich selbst und keiner Vergangenheit angehörigen menschlichen Gesellschaft entspringen können.

Keine Handlung des Lebens steht aber vereinzelt da: sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen anderer Menschen, durch die sie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird. Den schwächsten Zusammenhang haben nur kleine, unbedeutende Handlungen, die weniger der Stärke eines nothwendigen Gefühles, als der Willkür der Laune zur Erklärung bedürfen. Je größer und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines nothwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhange steht sie auch mit den Handlungen Anderer. Eine große, das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am Ersichtlichsten und Erschöpfendsten darstellende Handlung geht nur aus der Reibung mannigfaltiger und starker Gegensätze hervor. Um diese Gegensätze selbst gerecht beurtheilen, und die in ihnen sich kundgebenden Handlungen aus den individuellen Gefühlen der Handelnden begreifen zu können, muß eine große Handlung aber in einem weiten Kreise von Beziehungen dargestellt werden, denn erst in diesem Kreise ist sie zu verstehen. Die erste und eigenthümlichste Aufgabe des Dichters besteht demnach darin, daß er einen

ſolchen Kreis von vornherein in das Auge faßt, ſeinen Umfang vollkommen ermißt, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Maße und ihrem Verhältniſſe zur Haupthandlung erforſcht, und nun das Maß ſeines Verſtändniſſes von ihnen zu dem Maße ihrer Verſtändlichkeit als künſtleriſche Erſcheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach ſeinem Mittelpunkte hin zuſammendrängt und ihn ſo zur verſtändnißgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Dieſe Verdichtung iſt das eigentliche Werk des dichtenden Verſtandes, und dieſer Verſtand iſt der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Menſchen, der von ihm aus ſich in den empfangenden und mittheilenden ſcheidet.

Wie die Erſcheinung zunächſt von dem nach Außen gewendeten unwillkürlichen Gefühle erfaßt, und der Einbildungskraft als erſter Thätigkeit des Gehirnes zugeführt wird, ſo hat der Verſtand, der nichts Anderes, als die nach dem wirklichen Maße der Erſcheinung geordnete Einbildungskraft iſt, für die Mittheilung des von ihm Erkannten durch die Einbildungskraft wiederum an das unwillkürliche Gefühl vorzuſchreiten. Im Verſtande ſpiegeln ſich die Erſcheinungen als Das, was ſie wirklich ſind; dieſe abgeſpiegelte Wirklichkeit iſt aber eben nur eine gedachte: um dieſe gedachte Wirklichkeit mitzutheilen, muß er ſie dem Gefühle in einem ähnlichen Bilde darſtellen, als wie das Gefühl ſie ihm urſprünglich zugeführt hat, und dies Bild iſt das Werk der Phantaſie. Nur durch die Phantaſie vermag der Verſtand mit dem Gefühle zu verkehren. Der Verſtand kann die volle Wirklichkeit der Erſcheinung nur erfaſſen, wenn er das Bild, in welchem ſie von der Phantaſie ihm vorgeführt wird, zerbricht und ſie in ihre einzelnſten Theile zerlegt; ſowie er dieſe Theile ſich wieder im Zuſammenhange vorführen will, hat er ſogleich wieder ſich ein Bild von ihr zu entwerfen, das der Wirklichkeit der Erſcheinung nicht mehr mit realer Genauigkeit, ſondern nur in dem Maße entſpricht, in welchem der Menſch ſie zu erkennen vermag. So ſetzt auch die einfachſte Handlung den Verſtand, der ſie unter dem anatomiſchen Mikroſkope betrachten will, durch die ungeheure Vielgliedrigkeit ihres Zuſammenhanges in Staunen und Verwirrung; und will er ſie begreifen, ſo kann er nur durch Entfernung des Mikroſkopes und durch Vorführung des Bildes von ihr, das ſein menſchliches Auge einzig zu

erfaſſen vermag, zu einem Verſtändniſſe gelangen, das ſchließlich nur durch das — vom Verſtande gerechtfertigte — unwillkürliche Gefühl ermöglicht wird. Dieſes Bild der Erſcheinungen, in welchem das Gefühl einzig dieſe zu begreifen vermag, und welches der Verſtand, um ſich dem Gefühle verſtändlich zu machen, demjenigen nachbilden muß, welches ihm urſprünglich durch die Phantaſie vom Gefühle zugeführt war, iſt für die Abſicht des Dichters, der auch die Erſcheinungen des Lebens aus ihrer unüberſehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überſchaubarer Geſtaltung zuſammendrängen muß, nichts Anderes, als das Wunder.

# V.

Das Wunder im Dichterwerke unterſcheidet ſich von dem Wunder im religiöſen Dogma dadurch, daß es nicht, wie dieſes, die Natur der Dinge aufhebt, ſondern vielmehr ſie dem Gefühle begreiflich macht.

Das jüdiſch-chriſtliche Wunder zerriß den Zuſammenhang der natürlichen Erſcheinungen, um den göttlichen Willen als über der Natur ſtehend erſcheinen zu laſſen. In ihm wurde keineswegs ein weiter Zuſammenhang, zu dem Zwecke eines Verſtändniſſes deſſelben durch das unwillkürliche Gefühl, verdichtet, ſondern es wurde ganz um ſeiner ſelbſt willen verwendet; man forderte es als Beweis einer übermenſchlichen Macht von Demjenigen, der ſich für göttlich ausgab, und an den man nicht eher glauben wollte, als bis er vor den leibhaften Augen der Menſchen ſich als Herr der Natur, d. h. als beliebiger Verdreher der natürlichen Ordnung der Dinge auswies. Dies Wunder ward demnach von Dem verlangt, den man nicht an ſich und aus ſeinen natürlichen Handlungen für wahrhaftig hielt, ſondern dem man erſt zu glauben ſich vornahm, wenn er etwas Unglaubliches, Unverſtändliches ausführte. Die grundſätzliche Verneinung des Verſtandes war alſo etwas, vom Wunderfordernden wie Wunderwirkenden gebieteriſch Vorausgeſetztes, wogegen der abſolute Glaube das vom Wunderthäter Geforderte und vom Wunderempfangenden Gewährte war.

Dem dichtenden Verſtande liegt nun, für den Eindruck ſeiner Mittheilung, gar Nichts am Glauben, ſondern nur am Gefühls-

verständniß. Er will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell verständlichen Bilde darstellen, und dieses Bild muß daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird; wogegen das Charakteristische des dogmatischen Wunders eben darin besteht, daß es den unwillkürlich nach seiner Erklärung suchenden Verstand, durch die dargethane Unmöglichkeit, es zu erklären, gebieterisch unterjocht, und in dieser Unterjochung eben seine Wirkung sucht. Das dogmatische Wunder ist daher eben so ungeeignet für die Kunst, als das gedichtete Wunder das höchste und nothwendigste Erzeugniß des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens ist.

Stellen wir uns das Verfahren des Dichters in der Bildung seines Wunders deutlicher vor, so sehen wir zunächst, daß er, um einen großen Zusammenhang gegenseitig sich bedingender Handlungen zu verständlichem Ueberblicke darstellen zu können, diese Handlungen in sich selbst zu einem Maße zusammendrängen muß, in welchem sie bei leichtester Uebersichtlichkeit dennoch Nichts von der Fülle ihres Inhaltes verlieren. Ein bloßes Kürzen oder Ausscheiden geringerer Handlungsmomente würde an sich die beibehaltenen Momente nur entstellen, da diese stärkeren Momente der Handlung für das Gefühl einzig als Steigerung aus ihren geringeren Momenten gerechtfertigt werden können. Die um des dichterisch übersichtlichen Raumes wegen ausgeschiedenen Momente müssen daher in die beibehaltenen Hauptmomente selbst mit übergetragen werden, d. h. sie müssen in ihnen auf irgend welche, für das Gefühl kenntliche, Weise mitenthalten sein. Das Gefühl kann sie aber nur deshalb nicht vermissen, weil es zum Verständniß der Haupthandlung des Mitempfindens der Beweggründe bedarf, aus denen sie hervorging, und die in jenen geringeren Handlungsmomenten sich kund thaten. Die Spitze einer Handlung ist an sich ein flüchtig vorübergehender Moment, der als reine Thatsache vollkommen bedeutungslos ist, sobald er nicht aus Gesinnungen motivirt erscheint, die an sich unser Mitgefühl in Anspruch nehmen: die Häufung solcher Momente muß den Dichter aller Fähigkeit berauben, sie an unser Gefühl zu rechtfertigen, denn diese Rechtfertigung, die Dar-

legung der Motive, ist es eben, was den Raum des Kunstwerkes einzunehmen hat, der vollkommen vergeudet wäre, wenn er von einer Masse unzurechtfertigender Handlungsmomente erfüllt würde.

Im Interesse der Verständlichkeit hat der Dichter daher die Momente der Handlung so zu beschränken, daß er den nöthigen Raum für die volle Motivirung der beibehaltenen gewinne: alle die Motive, die in den ausgeschiedenen Momenten versteckt lagen, muß er den Motiven zur Haupthandlung in einer Weise einfügen, daß sie nicht als vereinzelt erscheinen, weil sie vereinzelt auch ihre besonderen Handlungsmomente — eben die ausgeschiedenen — bedingen würden; sie müssen dagegen in dem Hauptmotive so enthalten sein, daß sie dieses nicht zersplittern, sondern als ein Ganzes *verstärken*. Die Verstärkung des Motives bedingt aber nothwendig auch wieder die Verstärkung des Handlungsmomentes selbst, der an sich nur die entsprechende Aeußerung des Motives ist. Ein starkes Motiv kann sich nicht in einem schwachen Handlungsmomente äußern; Handlung und Motiv müßten dadurch unverständlich werden. — Um also das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten sich äußernder Motive, verstärkte Hauptmotiv verständlich kund zu geben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verstärkte, mächtige, und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhange mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug. Der Dichter, der sowohl diese Handlungen, wie diese Raum- und Zeitausdehnung, zu Gunsten eines übersichtlichen Verständnisses zusammendrängte, hatte dies Alles nicht etwa nur zu *beschneiden*, sondern seinen ganzen wesentlichen Inhalt zu *verdichten*: die verdichtete Gestalt des wirklichen Lebens ist von diesem aber nur zu begreifen, wenn sie ihm — sich gegenübergehalten — vergrößert, verstärkt, ungewöhnlich erscheint. In seiner vielhandlichen Zerstreutheit über Raum und Zeit vermag eben der Mensch seine eigene Lebensthätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständniß zusammengedrängte Bild dieser Thätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welchem diese Thätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, der an

sich allerdings ungewöhnlich und wunderhaft erscheint, seine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in sich verschließt, und vom Beschauer keineswegs als Wunder aufgefaßt, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird.

Vermöge dieses Wunders ist der Dichter aber fähig, die unermeßlichsten Zusammenhänge in allerverständlichster Einheit darzustellen. Je größer, je umfassender der Zusammenhang ist, den er begreiflich machen will, desto stärker hat er nur die Eigenschaften seiner Gestalten zu steigern; er wird Raum und Zeit, um sie der Bewegung dieser Gestalten entsprechend erscheinen zu lassen, aus umfangreichster Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Gestaltung verdichten, — die Eigenschaften unendlich zerstreuter Momente des Raumes und der Zeit ebenso zu dem Inhalte einer gesteigerten Eigenschaft machen, wie er die zerstreuten Motive zu einem Hauptmotive sammelte, und die Aeußerung dieser Eigenschaft ebenso steigern, wie er die Handlung aus jenem Motive verstärkte. Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Aeußerungen zu einem übersichtlichen, dem künstlerischen Menschen einzig verständlichen Bilde zusammengefaßt sind. Die dichterische Kühnheit, welche die Aeußerungen der Natur zu solchem Bilde zusammenfaßt, kann gerade erst uns mit Erfolge zu eigen sein, weil wir eben durch die Erfahrung über das Wesen der Natur aufgeklärt sind.

So lange die Erscheinungen der Natur den Menschen nur erst ein Object der Phantasie waren, mußte die menschliche Einbildungskraft ihnen auch unterworfen sein: ihr Scheinwesen beherrschte und bestimmte sie auch für die Anschauung der menschlichen Erscheinungswelt in der Weise, daß sie das Unerklärliche — nämlich: das Unerklärte — in ihr aus der willkürlichen Bestimmung einer außernatürlichen und außermenschlichen Macht herleiteten; die endlich im Mirakel Natur und Mensch zugleich aufhob. Als Reaction gegen den Mirakelglauben machte sich dann selbst an den Dichter die rationell prosaische Forderung geltend, dem Wunder auch für die Dichtung entsagen zu sollen, und zwar geschah dies in den Zeiten, wo die bis dahin nur mit dem Auge der Phantasie

betrachteten natürlichen Erscheinungen zum Gegenstande wissenschaftlicher Verstandesoperationen gemacht wurden. So lange war aber auch der wissenschaftliche Verstand über das Wesen dieser Erscheinungen nicht mit sich im Reinen, als er nur in der anatomischen Aufdeckung all ihrer innerlichen Einzelnheiten sie als begreiflich sich darstellen zu können glaubte: erst von da an sind wir über sie im Gewissen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Absicht construirten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß sie nicht geschaffen, sondern selbst das immer Werdende ist; daß sie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in sich schließt; daß Raum und Zeit, von denen wir sie umschlossen hielten, nur Abstractionen von ihrer Wirklichkeit sind; daß wir ferner an diesem Wissen im Allgemeinen uns genügen lassen können, weil wir zu seiner Bestätigung nicht mehr nöthig haben, uns der weitesten Fernen durch mathematischen Calcül zu versichern, da wir in allernächster Nähe und an der geringsten Erscheinung der Natur die Beweise für Dasselbe finden können, was uns aus weitester Ferne nur zur Bestätigung unseres Wissens von der Natur zugeführt zu werden vermag. Seitdem wissen wir aber auch, daß wir zum Genusse der Natur da sind, weil wir sie genießen können, d. h. zu ihrem Genusse fähig sind. Der vernünftigste Genuß der Natur ist aber der, der unsere universelle Genußfähigkeit befriedigt: in der Universalität der menschlichen Empfängnißorgane, und in ihrer höchsten Steigerungsfähigkeit für den Genuß, liegt einzig das Maß, nach welchem der Mensch zu genießen hat, und der Künstler, der sich dieser höchsten Genußfähigkeit mittheilt, hat daher aus diesem Maße einzig auch das Maß der Erscheinungen zu nehmen, die er nach ihrem Zusammenhange ihm mittheilen will, und dieses braucht sich nur insofern nach den Aeußerungen der Natur in ihren Erscheinungen zu richten, als sie ihrem inhaltlichen Wesen zu entsprechen haben, welches der Dichter durch Steigerung und Verstärkung nicht entstellt, sondern — eben in seiner Aeußerung — nur zu dem Maße zusammendrängt, welches dem Maße des erregtesten menschlichen Verlangens nach dem Verständnisse eines größten Zusammenhanges entspricht. Gerade das vollste Verständniß der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen

in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich.

Die Natur in ihrer realen Wirklichkeit sieht nur der Verstand, der sie in ihre einzelnsten Theile zersetzt; will er diese Theile in ihrem lebenvollen organischen Zusammenhange sich darstellen, so wird die Ruhe der Betrachtung des Verstandes unwillkürlich durch eine höher und höher erregte Stimmung verdrängt, die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt. In dieser Stimmung bezieht der Mensch die Natur unbewußt wiederum auf sich, denn sein individuell menschliches Gefühl gab ihm eben die Stimmung, in welcher er die Natur nach einem bestimmten Eindrucke empfand. In höchster Gefühlserregtheit ersieht der Mensch in der Natur ein theilnehmendes Wesen, wie sie denn in Wahrheit in dem Charakter ihrer Erscheinung auch den Charakter der menschlichen Stimmung ganz unausweichlich bestimmt. Nur bei voller egoistischer Kälte des Verstandes vermag er sich ihrer unmittelbaren Einwirkung zu entziehen, — wiewohl er sich auch dann sagen muß, daß ihr mittelbarer Einfluß ihn doch immer bestimmt. — In großer Erregtheit giebt es für den Menschen aber auch keinen Zufall mehr in der Begegnung mit natürlichen Erscheinungen: die Aeußerungen der Natur, die aus einem wohlbegründeten organischen Zusammenhange von Erscheinungen unser gewöhnliches Leben mit scheinbarer Willkür berühren, gelten uns bei gleichgültiger oder egoistisch befangener Stimmung, in der wir entweder nicht Lust oder nicht Zeit haben, über ihre Begründung in einem natürlichen Zusammenhange nachzudenken, als Zufall, den wir je nach der Absicht unseres menschlichen Vorhabens als günstig zu verwenden oder als ungünstig abzuwenden uns bemühen. Der Tieferregte, wenn er plötzlich aus seiner inneren Stimmung zu der umgebenden Natur sich wendet, findet, je nach ihrer Kundgebung, entweder eine steigernde Nahrung oder eine umwandelnde Anregung für seine Stimmung in ihr. Von wem er sich auf diese Weise beherrscht oder unterstützt fühlt, dem theilt er ganz in dem Maße eine große Macht zu, als er sich selbst in großer Stimmung befindet. Seinen eigenen empfundenen Zusammenhang mit der Natur fühlt er unwillkürlich auch in einem großen Zusammenhange der gegenwärtigen

Naturerscheinungen mit sich, mit seiner Stimmung, ausgedrückt; seine durch sie genährte oder umgewandelte Stimmung erkennt er in der Natur wieder, die er somit in ihren mächtigsten Aeußerungen so auf sich bezieht, wie er sich durch sie bestimmt fühlt. In dieser von ihm empfundenen großen Wechselwirkung drängen sich vor seinem Gefühle die Erscheinungen der Natur zu einer bestimmten Gestalt zusammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und seiner eigenen Stimmung entsprechende Empfindung, und endlich auch — ihm verständliche — Organe, diese Empfindung auszusprechen, beilegt. Er *spricht* dann mit der Natur, und sie *antwortet* ihm. — Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser, als der Betrachter derselben durch das Mikroskop? Was versteht dieser von der Natur, als Das, was er nicht zu verstehen braucht? Jener vernimmt aber Das von ihr, was ihm in der höchsten Erregtheit seines Wesens nothwendig ist, und worin er die Natur nach einem unendlich großen Umfange versteht, und zwar gerade so versteht, wie der umfassendste Verstand sie sich nicht vergegenwärtigen kann. Hier *liebt* der Mensch die Natur; er adelt sie und erhebt sie zur sympathetischen Theilnehmerin an der höchsten Stimmung des Menschen, dessen physisches Dasein sie unbewußt aus sich bedang*.

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchsten denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es *den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos* nennen. —

Wir haben uns nur noch zu fragen, durch welche *Ausdrucksmittel* dieser Mythos am Verständlichsten im Drama darzustellen

* Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemärkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen Das, was sein Roß *Xanthos* dem *Achilleus* war, als es ihn vor dem Tode warnte? Wahrlich, ich tausche dieses weissagende Roß des göttlichen Renners nicht gegen Alexander's hochgebildeten *Bukephalos*, der bekanntlich dem Pferdeporträt des Apelles die Schmeichelei erwies, es anzuwiehern!

ist, und müssen hierzu auf das Moment des ganzen Kunstwerkes zurückgehen, das es seinem Wesen nach bedingt, und dies ist die nothwendige Rechtfertigung der Handlung aus ihren Motiven, für die sich der dichtende Verstand an das unwillkürliche Gefühl wendet, um in dessen unerzwungener Mitempfindung das Verständniß für sie zu begründen. Wir sahen, daß die, für das praktische Verständniß nothwendige Verdichtung der mannigfaltigen, und in der realen Wirklichkeit unermeßlich weit verzweigten Handlungsmomente aus dem Verlangen des Dichters bedingt war, einen großen Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens darzustellen, aus welchem einzig die Nothwendigkeit dieser Erscheinungen begriffen werden kann. Diese Verdichtung konnte er, um seinem Hauptzwecke zu entsprechen, nur dadurch ermöglichen, daß er in die Motive der für die wirkliche Darstellung bestimmten Momente der Handlung alle die Motive, die den ausgeschiedenen Handlungsmomenten zu Grunde lagen, mit aufnahm, und diese Aufnahme dadurch vor dem Gefühle rechtfertigte, daß er sie als eine Verstärkung der Hauptmotive erscheinen ließ, die aus sich heraus wieder eine Verstärkung der ihnen entsprechenden Handlungsmomente bedangen. Wir sahen endlich, daß diese Verstärkung des Handlungsmomentes nur durch Erhöhung desselben über das gewöhnliche menschliche Maß, durch Dichtung des — der menschlichen Natur wohl vollkommen entsprechenden, ihre Fähigkeiten aber in erregtester, dem gewöhnlichen Leben unerreichbarer Potenz steigernden — Wunders erreicht werden konnte, — des Wunders, welches nicht außerhalb des Lebens stehen, sondern gerade aus ihm nur so hervorragen soll, daß es sich über dem gewöhnlichen Leben hin kenntlich macht, — und haben jetzt uns nur noch genau darüber zu verständigen, worin die Verstärkung der Motive bestehen soll, die jene Verstärkung der Handlungsmomente aus sich zu bedingen haben.

Was heißt in dem dargelegten Sinne „Verstärkung der Motive"?

Unmöglich kann hierunter — wie wir bereits sahen — eine Häufung der Motive gemeint sein, weil diese, ohne mögliche Aeußerung als Handlung, dem Gefühle unverständlich und selbst dem Verstande — wenn erklärlich — doch ohne Rechtfertigung bleiben

müßten. Viele Motive bei gedrängter Handlung können nur klein, launenhaft und unwürdig erscheinen, und unmöglich anders, als in der Caricatur zu einer großen Handlung verwendet werden. Die Verstärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine. Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene, und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll, — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Aehnlichkeit sind, und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewußtsein deutlich machen, — zu dem Interesse eines Menschen, in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen gemacht werden. Alles äußerlich Verschiedene soll in dem Interesse dieses Menschen zu einem Bestimmten erhoben werden, in welchem sich das Interesse aber nach seinem größten und erschöpfendsten Umfange kundgeben muß. Dies heißt aber nichts Anderes, als diesem Interesse alles Particularistische, Zufällige entnehmen, und es in seiner vollen Wahrheit als nothwendigen, reinmenschlichen Gefühlsausdruck geben. Eines solchen Gefühlsausdruckes ist der Mensch unfähig, der über sein nothwendiges Interesse mit sich noch nicht einig ist; dessen Empfindung noch nicht den Gegenstand gefunden hat, der sie zu einer bestimmten, nothwendigen Aeußerung drängt, sondern vor machtlosen, zufälligen, unsympathetischen äußeren Erscheinungen sich noch in sich selbst zersplittert. Tritt diese machtvolle Erscheinung aus der Außenwelt aber an ihn hinan, die ihn entweder so feindselig fremd berührt, daß er seine volle Individualität zu ihrem Abstoße von sich zusammenballt, oder mit solcher Unwiderstehlichkeit anzieht, daß er sich mit seiner ganzen Individualität in sie aufzugehen sehnt, — so wird auch sein Interesse bei vollster Bestimmtheit ein so umfangreiches, daß es alle seine sonstigen zersplitterten, unkräftigen Interessen in sich aufnimmt und vollständig verzehrt.

Das Moment dieser Verzehrung ist der Act, den der Dichter vorzubereiten hat, um ein Motiv der Art zu verstärken, daß aus ihm ein starker Handlungsmoment hervorgehen kann; und diese Vorbereitung ist das letzte Werk seiner gesteigerten Thätigkeit.

Bis hierher reicht sein Organ, das des dichtenden Verstandes, die Wortsprache, aus; denn bis hierher hatte er Interessen darzulegen, an deren Deutung und Gestaltung ein nothwendiges Gefühl noch keinen Antheil nahm, die aus gegebenen Umständen von Außen her verschiedenartig beeinflußt wurden, ohne daß hieraus nach Innen in einer Weise bestimmend eingewirkt ward, durch welche das innere Gefühl zu einer nothwendigen, wiederum nach Außen bestimmenden, wahllosen Thätigkeit gedrängt worden wäre. Hier ordnete noch der combinirende, in Einzelnheiten zerlegende, oder diese und jene Einzelnheit auf diese oder jene Weise in einander fügende, Verstand; hier hatte er nicht unmittelbar darzustellen, sondern zu schildern, Vergleichungen zu ziehen, Aehnliches durch Aehnliches begreiflich zu machen, — und hierzu reichte nicht nur sein Organ der Wortsprache aus, sondern es war das einzige, durch das er sich verständlich machen konnte. — Da, wo aber das von ihm Vorbereitete wirklich werden soll, wo er nicht mehr zu sondern und zu vergleichen, sondern das alle Wahl Verneinende und dagegen sich selbst bestimmt und unbedingt Gebende, das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines nothwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, — da kann er mit der nur schildernden, deutenden Wortsprache nicht mehr wirken, außer wenn er sie eben so steigert, wie er das Motiv gesteigert hat, und dies vermag er nur durch ihren Erguß in die Tonsprache.

# VI.

Die Tonſprache iſt Anfang und Ende der Wortſprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verſtandes, der Mythos Anfang und Ende der Geſchichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunſt iſt. Die Vermittlerin zwiſchen Anfang und Mittelpunkt, wie zwiſchen dieſem und dem Ausgangspunkte, iſt die Phantaſie.

Der Gang dieſer Entwickelung iſt aber ein ſolcher, daß er nicht eine Rückkehr, ſondern ein Fortſchritt bis zum Gewinn der höchſten menſchlichen Fähigkeit iſt, und nicht nur von der Menſchheit im Allgemeinen, ſondern von jedem ſocialen Individuum dem Weſen nach durchſchritten wird.

Wie im unbewußten Gefühle alle Keime zur Entwickelung des Verſtandes, in dieſem aber die Nöthigung zur Rechtfertigung des unbewußten Gefühles liegt, und erſt der aus dem Verſtande dieſes Gefühl rechtfertigende Menſch der vernünftige Menſch iſt; wie in dem durch die Geſchichte, die auf gleiche Weiſe aus ihm entſtand, gerechtfertigten Mythos erſt das wirklich verſtändliche Bild des Lebens gewonnen wird: ſo enthält auch die Lyrik alle Keime der eigentlichen Dichtkunſt, die endlich nothwendig nur die Rechtfertigung der Lyrik ausſprechen kann, und das Werk dieſer Rechtfertigung iſt eben das höchſte menſchliche Kunſtwerk, das vollkommene Drama.

Das urſprünglichſte Aeußerungsorgan des inneren Menſchen iſt aber die Tonſprache, als unwillkürlichſter Ausdruck des von Außen

angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig den Thieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übrig lassen. In diesen Vocalen, wenn wir sie uns von den Consonanten entkleidet denken, und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalte, kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mittheilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte. Diese Melodie, welche von entsprechenden Leibesgebärden in einer Weise begleitet wurde, daß sie selbst gleichzeitig wiederum nur als der entsprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erschien, und deshalb auch von der wechselnden Bewegung dieser Gebärde ihr zeitliches Maß — im Rhythmus — der Art entnahm, daß sie es dieser wieder als melodisch gerechtfertigtes Maß für ihre eigene Kundgebung zuführte, — diese rhythmische Melodie, die wir, in Betracht der unendlich größeren Vielseitigkeit des menschlichen Empfindungsvermögens gegenüber dem der Thiere, und namentlich auch deshalb, weil sie eben in der — keinem Thiere zu Gebote stehenden — Wechselwirkung zwischen dem inneren Ausdrucke der Stimme und dem äußeren der Gebärde* sich undenklich zu steigern vermag, — mit Unrecht nach ihrer Wirkung und Schönheit gering anschlagen würden, — diese Melodie war ihrer Entstehung und Natur nach von sich aus so maßgebend für den Wortvers, daß dieser in einem Grade aus ihr bedingt erscheint, der ihn geradeweges ihr unterordnete, — was uns heute noch aus der genauen Betrachtung jedes ächten Volksliedes einleuchtet, in welchem wir den Wortvers deutlich aus der Melodie bedingt erkennen, und zwar so, daß er sich den ihr eigenthümlichsten Anordnungen, auch für den Sinn, oft vollkommen zu fügen hat.

* Das Thier, das seine Empfindung am Melodischsten ausdrückt, der Waldvogel, ist ohne alles Vermögen, seinen Gesang durch Gebärden zu begleiten.

Dieſe Erſcheinung zeigt uns ſehr erklärlich die Entſtehung der Sprache*. Im Worte ſucht ſich der tönende Laut der reinen Gefühlsſprache ebenſo zur kenntlichen Unterſcheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenſtände zu unterſcheiden, ſich über ſie mitzutheilen, und endlich den inneren Drang zu dieſer Mittheilung ſelbſtverſtändlich zu machen ſucht. In der reinen Tonſprache gab das Gefühl bei der Mittheilung des empfangenen Eindruckes nur ſich ſelbſt zu verſtehen, und vermochte dies, unterſtützt von der Gebärde, durch die mannigfaltigſte Hebung und Senkung, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute: um aber die äußeren Gegenſtände nach ihrer Unterſcheidung ſelbſt zu bezeichnen, mußte das Gefühl auf eine dem Eindrucke des Gegenſtandes entſprechende, dieſen Eindruck ihm vergegenwärtigende Weiſe den tönenden Laut in ein unterſcheidendes Gewand kleiden, das es dieſem Eindrucke und in ihm ſomit dem Gegenſtande ſelbſt entnahm. Dieſes Gewand wob ſie aus ſtummen Mitlautern, die es als An- oder Ablaut, oder auch aus beiden zuſammen dem tönenden Laute ſo anfügte, daß er von ihnen in der Weiſe umſchloſſen, und zu einer beſtimmten, unterſcheidbaren Kundgebung angehalten wurde, wie der unterſchiedene Gegenſtand ſich ſelbſt nach Außen durch ein Gewand — das Thier durch ſein Fell, der Baum durch ſeine Rinde u. ſ. w. — als ein beſonderer abſchloß und kundgab. Die ſo bekleideten und durch dieſe Bekleidung unterſchiedenen Vocale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zuſammenſtellung das ganze ſinnliche Gebäude unſerer unendlich verzweigten Wortſprache errichtet iſt.

Beachten wir zunächſt aber, mit welch großer inſtinctiver Vorſicht ſich dieſe Sprache nur ſehr allmälig von ihrer nährenden Mutterbruſt, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute, entfernte. Dem Weſen einer ungekünſtelten Anſchauung der Natur, und dem Verlangen nach Mittheilung der Eindrücke einer ſolchen Anſchauung entſprechend, ſtellte die Sprache nur Verwandtes und Aehnliches zuſammen, um in dieſer Zuſammenſtellung nicht nur das Verwandte

* Ich denke mir die Entſtehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologiſchen Folge, ſondern in einer architektoniſchen Ordnung.

durch seine Aehnlichkeit deutlich zu machen und das Aehnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch, um durch einen Ausdruck, der auf Aehnlichkeit und Verwandtschaft seiner eigenen Momente sich stützt, einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen. Hierin äußerte sich die sinnlich dichtende Kraft der Sprache: sie war zur Bildung unterschiedener Ausdrucksmomente in den Sprachwurzeln dadurch gelangt, daß sie den im bloßen subjectiven Gefühlsausdrucke auf einen Gegenstand — nach Maßgabe seines Eindruckes — verwendeten tönenden Laut in ein umgebendes Gewand stummer Laute gekleidet hatte, welches dem Gefühle als objectiver Ausdruck des Gegenstandes nach einer ihm selbst entnommenen Eigenschaft galt. Wenn die Sprache nun solche Wurzeln nach ihrer Aehnlichkeit und Verwandtschaft zusammenstellte, so verdeutlichte sie dem Gefühle in gleichem Maße den Eindruck der Gegenstände, wie den ihm entsprechenden Ausdruck durch gesteigerte Verstärkung dieses Ausdruckes, durch welche sie den Gegenstand selbst wiederum als einen verstärkten, nämlich als einen an sich vielfachen, seinem Wesen nach durch Verwandtschaft und Aehnlichkeit aber einheitlichen bezeichnete. Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder der Stabreim, in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln in der Weise zu einander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesammtbilde von ihnen verbinden, in welchem das Gefühl sich zu einem Abschlusse über sie äußern will. Ihre sinnlich kenntliche Aehnlichkeit gewinnen sie entweder aus der Verwandtschaft der tönenden Laute, zumal wenn sie ohne consonirenden Anlaut nach vorn offen stehen*; oder aus der Gleichheit dieses Anlautes selbst, der sie eben als ein dem Gegenstande entsprechendes Besonderes charakterisirt**; oder auch aus der Gleichheit des, die Wurzel nach hinten schließenden Ablautes (als Assonanz), sobald in diesem Ablaute die individualisirende Kraft liegt***. Die Vertheilung und

* „Erb' und eigen." „Immer und ewig."
** „Roß und Reiter." „Froh und frei."
*** „Hand und Mund." „Recht und Pflicht."

Anordnung dieser sich reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, die uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständniß nothwendigen Wiederholung derjenigen Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen, und die wir deshalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.

Da ich mir vorbehalten muß, zum Zweck der Darlegung der möglichen Einwirkung des Stabreimes auf unsere Musik zu diesem Gegenstande selbst näher zurückzukehren, begnüge ich mich jetzt nur, darauf aufmerksam zu machen, in welchem bedingten Verhältnisse der Stabreim und der durch ihn abgeschlossene Wortvers zu jener Melodie stand, die wir als ursprünglichste Kundgebung eines mannigfaltigeren, in seiner Mannigfaltigkeit sich aber wieder zur Einheit abschließenden menschlichen Gefühles zu verstehen haben. Wir haben nicht nur den Wortvers seiner Ausdehnung nach, sondern auch den, seine Ausdehnung bestimmenden Stabreim seiner Stellung und überhaupt seiner Eigenschaft nach, uns nur aus jener Melodie zu erklären, die in ihrer Kundgebung wiederum nach der natürlichen Fähigkeit des menschlichen Athems, und nach der Möglichkeit des Hervorbringens stärkerer Betonungen in einem Athem bedingt war. Die Dauer einer Ausströmung des Athems durch das Singorgan bestimmte die Ausdehnung eines Abschnittes der Melodie, in welchem ein beziehungsvoller Theil desselben zum Abschlusse kommen mußte. Die Möglichkeit dieser Dauer bestimmte aber auch die Zahl der besonderen Betonungen in dem melodischen Abschnitte, die, waren die besonderen Betonungen von leidenschaftlicher Stärke, wegen des schnelleren Verzehrens des Athems durch sie, vermindert, oder — erforderten diese Betonungen bei minderer Stärke einen schnelleren Athemverbrauch nicht, vermehrt wurde. Diese Betonungen, die mit der Gebärde zusammenfielen und durch sie sich zum rhythmischen Maße fügten, verdichteten sich sprachlich in die stabgereimten Wurzelwörter, deren Zahl und Stellung sie so bedangen, wie der durch den Athem bedingte melodische Abschnitt die Länge und Ausdehnung des Verses bestimmte. — Wie einfach ist die Erklärung und das Verständniß aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingungen alles

menschlichen Kunstvermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder nur zu wirklicher Kunstproductivität gelangen können! —

Verfolgen wir für jetzt aber nur den Entwickelungsverlauf der Wortsprache, und versparen wir es uns, auf die von ihr verlassene Melodie später zurückzukommen. —

---

Ganz in dem Grade, als das Dichten aus einer Thätigkeit des Gefühles zu einer Angelegenheit des Verstandes wurde, löste sich der in der Lyrik vereinigte ursprüngliche und schöpferische Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache auf; die Wortsprache war das Kind, das Vater und Mutter verließ, um in der weiten Welt sich allein fortzuhelfen. — Wie sich vor dem Auge des heranwachsenden Menschen die Gegenstände und ihre Beziehungen zu seinem Gefühle vermehrten, so häuften sich die Worte und Wortverbindungen der Sprache, die den vermehrten Gegenständen und Beziehungen entsprechen sollten. So lange hierbei der Mensch die Natur noch im Auge behielt, und mit dem Gefühle sie zu erfassen vermochte, so lange erfand er auch noch Sprachwurzeln, die den Gegenständen und ihren Beziehungen charakteristisch entsprachen. Als er diesem befruchtenden Quelle seines Sprachvermögens im Drange des Lebens aber endlich den Rücken kehrte, da verdorrte auch seine Erfindungskraft, und er hatte sich mit dem Vorrathe, der ihm jetzt zum übermachten Erbe geworden, nicht aber mehr ein immer neu zu erwerbender Besitz war, in der Weise zu begnügen, daß er die ererbten Sprachwurzeln nach Bedürfniß für außernatürliche Gegenstände doppelt und dreifach zusammenfügte, um dieser Zusammenfügung willen sie wieder kürzte und zur Unkenntlichkeit namentlich auch dadurch entstellte, daß er den Wohllaut ihrer tönenden Vocale zum hastigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der, für die Verbindung unverwandter Wurzeln nöthigen, stummen Laute das lebendige Fleisch der Sprache empfindlich verdörrte. Als die Sprache so das, nur durch das Gefühl zu ermöglichende, unwillkürliche Verständniß ihrer eigenen Wurzeln verlor, konnte sie in diesen natürlich auch nicht mehr den Betonungen jener nährenden Muttermelodie entsprechen. Sie begnügte sich, entweder da, wo — wie im griechischen Alterthum — der Tanz ein unvermißlicher Theil

der Lyrik blieb, so lebhaft wie möglich der Rhythmik der Melodie sich anzuschmiegen, oder sie suchte da, wo — wie bei den modernen Nationen — der Tanz sich immer vollständiger von der Lyrik ausschied, nach einem anderen Bande für ihre Verbindung mit den melodischen Athemabsätzen, und verschaffte sich dies im Endreime.

Der Endreim, auf den wir wegen seiner Stellung zu unserer Musik ebenfalls zurückkommen müssen, stellte sich am Ausgange des melodischen Abschnittes auf, ohne den Betonungen der Melodie selbst mehr entsprechen zu können. Er knüpfte nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortsprache, in welchem der Stabreim wurzelhafte Verwandtschaften zu den melodischen Betonungen für den äußeren und inneren Sinn verständlich vorführte, sondern er flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung gerieth. — Je verwickelter und vermittelnder aber endlich die Wortsprache verfahren mußte, um Gegenstände und Beziehungen zu bezeichnen, die nur der gesellschaftlichen Convention, nicht aber der sich selbst bestimmenden Natur der Dinge angehörten; je mehr die Sprache bemüht sein mußte, Bezeichnungen für Begriffe zu finden, die, an sich von natürlichen Erscheinungen abgezogen, wieder zu Combinationen dieser Abstractionen verwandt werden sollten; je mehr sie hierzu die ursprüngliche Bedeutung der Wurzeln zu doppelt und dreifacher, künstlich ihnen untergelegter, nur noch zu denkender, nicht mehr zu fühlender, Bedeutung hinaufschrauben mußte, und je umständlicher sie sich den mechanischen Apparat herzustellen hatte, der diese Schrauben und Hebel bewegen und stützen sollte: desto widerspenstiger und fremder ward sie gegen jene Urmelodie, an die sie endlich selbst die entfernteste Erinnerung verlor, als sie sich athem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen mußte.

Der durch die Phantasie aus dem Gefühle verdichtete Verstand gewann in der prosaischen Wortsprache ein Organ, durch welches er allein, und zwar ganz in dem Grade sich verständlich machen konnte, in welchem sie dem Gefühle unverständlich ward. In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen,

die durch ihren Eindruck auf uns die Bildung der Sprachwurzeln nach unserem Vermögen bedang, uns unkenntlich geworden ist; die wir sprechen, wie sie uns von Jugend auf gelehrt wird, nicht aber wie wir sie bei erwachsender Selbständigkeit unseres Gefühles etwa aus uns und den Gegenständen selbst begreifen, nähren und bilden; deren Gebräuchen und auf die Logik des Verstandes begründeten Forderungen wir unbedingt gehorchen müssen, wenn wir uns mittheilen wollen. Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer Convention, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl beherrschen sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen. Unser Gefühl, das sich in der ursprünglichen Sprache unbewußt ganz von selbst ausdrückte, können wir in dieser Sprache nur beschreiben, und zwar auf noch bei Weitem umständlichere Weise, als einen Gegenstand des Verstandes, weil wir aus unserer Verstandessprache auf eben die complicirte Weise uns zu ihrem eigentlichen Stamme hinabschrauben müssen, wie wir zu ihr uns von diesem Stamme hinaufgeschraubt haben. — Unsere Sprache beruht demnach auf einer religiös-staatlich-historischen Convention, die unter der Herrschaft der personificirten Convention, unter Ludwig XIV., in Frankreich sehr folgerichtig von einer Akademie auf Befehl auch als gebotene Norm festgestellt ward. Auf einer stets lebendigen und gegenwärtigen, wirklich empfundenen Ueberzeugung beruht sie dagegen nicht, sondern sie ist das angelernte Gegentheil dieser Ueberzeugung. Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen, denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden; wir können unsere Empfindungen in ihr nur dem Verstande, nicht aber dem zuversichtlich verstehenden Gefühle mittheilen, und ganz folgerichtig suchte sich daher in unserer modernen Entwickelung das Gefühl aus der absoluten Verstandessprache in die absolute Tonsprache, unsere heutige Musik, zu flüchten.

---

In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden.

Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden, Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, auflösende. Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem, dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen; das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelnheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen; die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem Gefühle am Verständlichsten mittheilt. Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne einzig erklärbar waren, ist — wie wir sahen — nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühles, die Tonsprache, gelangen kann.

Der Dichter müßte seine Absicht aber unverwirklicht sehen, wenn er sie dadurch unverhüllt aufdeckte, daß er erst im Augenblicke der höchsten Noth zu dem erlösenden Ausdrucke der Tonsprache griffe. Wollte er erst da, wo als vollendetster Ausdruck des gesteigertsten Gefühles die Melodie einzutreten hat, die nackte Wortsprache zur vollen Tonsprache umstimmen, so würde er Verstand

und Gefühl zugleich in die höchste Verwirrung stürzen, aus der er beide nur durch das unverholenste Aufdecken seiner Absicht wieder reißen könnte, — also dadurch, daß er das Vorgeben des Kunstwerkes offen wieder zurücknähme, d. h. an den Verstand seine Absicht als solche, an das Gefühl aber einen durch die Absicht nicht bestimmten, zerfließenden und überflüssigen Gefühlsausdruck, den unserer modernen Oper, mittheilte. Die fertige Melodie ist dem Verstande, der bis zu ihrem Eintritte einzig, und selbst auch für die Deutung erwachsender Gefühle, beschäftigt gewesen wäre, unverständlich; er kann nur in dem Verhältnisse an ihr theilnehmen, als er selbst in das Gefühl übergegangen ist, welches in seiner wachsenden Erregung bis zur Vollendung seines erschöpfendsten Ausdruckes gelangt. An dem Wachsen dieses Ausdruckes bis zu seiner höchsten Fülle kann der Verstand nur von dem Augenblicke an theilnehmen, wo er auf den Boden des Gefühles tritt. Diesen Boden betritt der Dichter aber mit Bestimmtheit von da an, wo er sich aus der Absicht des Dramas zu deren Verwirklichung anläßt, denn das Verlangen nach dieser Verwirklichung ist in ihm bereits die nothwendige und drängende Erregung desselben Gefühles, an das er einen gedachten Gegenstand zum sicheren, erlösenden Verständnisse mittheilen will. — Seine Absicht zu verwirklichen kann der Dichter erst von dem Augenblicke an hoffen, wo er sie verschweigt und als Geheimniß für sich behält, d. h. soviel, als wenn er sie in der Sprache, in der sie als nackte Verstandesabsicht einzig mitzutheilen wäre, gar nicht mehr ausspricht. Sein erlösendes, nämlich verwirklichendes, Werk beginnt erst von da an, wo er in der erlösenden und verwirklichenden neuen Sprache sich kundzugeben vermag, in der er schließlich den tiefsten Inhalt seiner Absicht am Ueberzeugendsten einzig auch kund thun kann, — also von da an, wo das Kunstwerk überhaupt beginnt, und das ist von dem ersten Auftritte des Dramas an.

Die von vornherein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet, und hierfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehenen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer

nothwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Eindruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen. Dieser Ausdruck kann aber ebenso wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben insofern vollkommen zu entsprechen, als sie dieses nur in seinem gedrängtesten Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles, nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung, sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unseren Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten.*

---

Betrachten wir die Thätigkeit des Dichters nun näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen *Ausdruck* zu ermöglichen, der insofern seine Thätigkeit einnimmt, als *die Erfindung und Herstellung dieses Ausdruckes in Wahrheit erst die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht.*

*Dieser Ausdruck* ist somit die Bedingung der Verwirklichung seiner Absicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag. Der hier einzig

---

* Hierin hat in Wahrheit ein überwiegend wichtiges Moment unserer modernen Komik bestanden.

ermöglichende Ausdruck ist aber ein durchaus anderer, als der des Sprachorganes des dichterischen Verstandes selbst. Der Verstand ist daher von der Nothwendigkeit gedrängt, sich einem Elemente zu vermälen, welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen, und diesen Samen durch sein eignes, ihm nothwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.

Dieses Element ist dasselbe weibliche Mutterelement, aus dessen Schooße, dem urmelodischen Ausdrucksvermögen — als es von dem außer ihm liegenden natürlichen, wirklichen Gegenstande befruchtet ward, das Wort und die Wortsprache so hervorging, wie der Verstand aus dem Gefühle erwuchs, der somit die Verdichtung dieses Weiblichen zum Männlichen, Mittheilungsfähigen ist. Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, — wie es ihn bei dieser Befruchtung drängt, sich von dem Gefühle umfaßt, in ihm sich gerechtfertigt, von ihm sich wiedergespiegelt, und in dieser Wiederspiegelung sich selbst wiedererkennbar, d. h. sich überhaupt erkennbar, zu finden, — so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden.* Der Reiz, der diesen Drang erweckt und zur höchsten Erregtheit steigert, liegt außerhalb des Gedrängten in dem Gegenstande seiner Sehnsucht, der sich ihm zuerst durch die Phantasie — die allmächtige Vermittlerin zwischen Verstand und Gefühl — in seinem Reize vorstellt, an dem er sich aber erst befriedigen kann, wenn er sich in seine volle Wirklichkeit ergießt. Dieser Reiz ist die Einwirkung des „ewig Weiblichen", die den egoistischen männlichen Verstand aus sich herauslockt, und selbst nur dadurch möglich ist, daß das Weibliche das sich Verwandte in ihm anregt: das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber verwandt ist, ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche wie das Weibliche, das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist.

* Sollte es mir trivial ausgelegt werden können, wenn ich hier — mit Bezug auf meine Darstellung des betreffenden Mythos — an Oidipus erinnere, der von Jokaste geboren war, und mit Jokaste die Erlöserin Antigone erzeugte?

Der nothwendige Drang des dichtenden Verſtandes in dieſem Dichten iſt daher die Liebe, — und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in der der Mann nur ſich durch einen Genuß befriedigen will, ſondern die tiefe Sehnſucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes ſich aus ſeinem Egoismus erlöſt zu wiſſen; und dieſe Sehnſucht iſt das dichtende Moment des Verſtandes. Das nothwendig aus ſich zu Spendende, der nur in der brünſtigſten Liebeserregung aus ſeinen edelſten Kräften ſich verdichtende Samen — der ihm nur aus dem Drange, ihn von ſich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzutheilen, erwächſt, ja an ſich dieſer gleichſam verkörperlichte Drang ſelbſt iſt, — dieſer zeugende Samen iſt die dichteriſche Abſicht, die dem herrlich liebenden Weibe Muſik den Stoff zur Gebärung zuführt.

---

Belauſchen wir nun den Act der Gebärung dieſes Stoffes.

Dritter Theil.

# Dichtkunst und Tonkunst

im

# Drama der Zukunft.

# I.

Der Dichter hat bisher nach zwei Seiten hin versucht, das Organ des Verstandes, die absolute Wortsprache, zu dem Gefühlsausdrucke zu stimmen, in welchem es ihm zur Mittheilung an das Gefühl behülflich sein sollte: durch das Versmaß — nach der Seite der Rhythmik, durch den Endreim — nach der Seite der Melodik hin. —

Im Versmaße bezogen sich die Dichter des Mittelalters mit Bestimmtheit noch auf die Melodie, sowohl was die Zahl der Sylben, als namentlich die Betonung betraf. Nachdem die Abhängigkeit des Verses von einer stereotypen Melodie, mit der er nur noch durch ein rein äußerliches Band zusammenhing, zu knechtischer Pedanterie ausgeartet war — wie in den Schulen der Meistersinger —, wurde in neueren Zeiten aus der Prosa heraus ein von irgend welcher wirklicher Melodie gänzlich unabhängiges Versmaß dadurch zu Stande gebracht, daß man den rhythmischen Versbau der Lateiner und Griechen — so wie wir ihn jetzt in der Litteratur vor Augen haben — zum Muster nahm. Die Versuche zur Nachahmung und Aneignung dieses Musters knüpften sich zunächst an das Verwandteste an, und steigerten sich nur so allmälig, daß wir des hier zu Grunde liegenden Irrthumes erst dann vollständig gewahr werden konnten, als wir auf der einen Seite zu immer innigerem Verständniß der antiken Rhythmik, auf der anderen Seite, durch unsere Versuche sie nachzuahmen, zu der Einsicht der Unmöglichkeit und Fruchtlosigkeit dieser Nachahmung gelangen

mußten. Wir wiſſen jetzt, daß das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechiſchen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zuſammenwirkung der Tanzgebärde mit der Ton-Wortſprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache ſich bedangen, welche unter dieſer Zuſammenwirkung ſich gerade ſo gebildet hatte, daß wir aus unſerer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, ſie in ihrer rhythmiſchen Eigenthümlichkeit faſt gar nicht begreifen können.

Das Beſondere der griechiſchen Bildung iſt, daß ſie der rein leiblichen Erſcheinung des Menſchen eine ſo bevorzugende Aufmerkſamkeit zuwandte, daß wir dieſe als die Baſis aller griechiſchen Kunſt anzuſehen haben. Das lyriſche und das dramatiſche Kunſtwerk war die durch die Sprache ermöglichte Vergeiſtigung der Bewegung dieſer leiblichen Erſcheinung, und die monumentale bildende Kunſt endlich ihre unverholene Vergötterung. Zur Ausbildung der Tonkunſt fühlten ſich die Griechen nur ſo weit gedrungen, als ſie zur Unterſtützung der Gebärde zu dienen hatte, deren Inhalt die Sprache an ſich ſchon melodiſch ausdrückte. In der Begleitung der Tanzbewegung durch die tönende Wortſprache gewann dieſe ein ſo feſtes proſodiſches Maß, d. h. ein ſo beſtimmt abgewogenes, rein ſinnliches Gewicht für die Schwere und Leichtheit der Sylben, nach welchem ſich ihr Verhältniß zu einander in der Zeitdauer ordnete, daß gegen dieſe reinſinnliche Beſtimmung (die nicht willkürlich war, ſondern auch für die Sprache von der natürlichen Eigenſchaft der tönenden Laute in den Wurzelſylben, oder der Stellung dieſer Laute zu verſtärkten Mitlautern ſich herleitete) der unwillkürliche Sprachaccent, durch welchen auch Sylben hervorgehoben werden, denen das ſinnliche Gewicht keine Schwere zutheilt, ſogar zurückzuſtehen hatte, — eine Zurückſtellung im Rhythmos, die jedoch die Melodie durch Hebung des Sprachaccentes wieder ausglich. Ohne dieſe verſöhnende Melodie ſind nun aber die Metren des griechiſchen Versbaues auf uns gekommen (wie die Architektur ohne ihren einſtigen farbigen Schmuck), und den unendlich mannigfaltigen Wechſel dieſer Metren ſelbſt können wir uns wiederum noch weniger aus dem Wechſel der Tanzbewegung erklären, weil wir dieſe eben nicht mehr vor Augen, wie jene Melodie nicht mehr vor Ohren haben. — Ein unter ſolchen Umſtänden von der griechiſchen Metrik abſtrahirtes

Versmaß mußte daher alle denkbaren Widersprüche in sich vereinigen. Zu seiner Nachahmung erforderte es vor Allem einer Bestimmung unserer Sprachsylben zu Längen und Kürzen, die ihrer natürlichen Beschaffenheit durchaus zuwider war. In einer Sprache, die sich bereits zu vollster Prosa aufgelöst hat, gebietet Hebungen und Senkungen des Sprachtones nur noch der Accent, den wir zum Zweck der Verständlichung auf Worte oder Sylben legen. Dieser Accent ist aber durchaus nicht ein für ein und alle Mal gültiger, wie das Gewicht der griechischen Prosodie ein für alle Fälle gültiges war; sondern er wechselt ganz in dem Maße, als dieses Wort oder diese Sylbe in der Phrase, zum Zwecke der Verständlichung, von stärkerer oder schwächerer Bedeutung ist. Ein griechisches Metron in unserer Sprache nachbilden können wir nur, wenn wir einerseits den Accent willkürlich zum prosodischen Gewichte umstempeln, oder andererseits den Accent einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufopfern. Bei den bisherigen Versuchen ist abwechselnd Beides geschehen, so daß die Verwirrung, welche solche rhythmisch sein sollende Verse auf das Gefühl hervorbrachten, nur durch willkürliche Anordnung des Verstandes geschlichtet werden konnte, der sich das griechische Schema zur Verständlichung über den Wortvers setzte, und durch dieses Schema sich ungefähr Das sagte, was jener Maler dem Beschauer seines Bildes sagte, unter das er die Worte geschrieben hatte „dies ist eine Kuh".

Wie unfähig unsere Sprache zu jeder rhythmisch genau bestimmten Kundgebung im Verse ist, zeigt sich am Ersichtlichsten in dem einfachsten Versmaße, in das sie sich zu kleiden gewöhnt hat, um — so bescheiden wie möglich — sich doch in irgendwelchem rhythmischen Gewande zu zeigen. Wir meinen den sogenannten Jamben, auf welchem sie als fünffüßiges Ungeheuer unseren Augen und — leider auch — unserem Gehöre am Häufigsten sich vorzuführen pflegt. Die Unschönheit dieses Metrons, sobald es — wie in unseren Schauspielen — ununterbrochen vorgeführt wird, ist an und für sich beleidigend für das Gefühl; wird nun aber — wie es gar nicht anders möglich ist — seinem eintönigen Rhythmos zu Liebe dem lebendigen Sprachaccente noch der empfindlichste Zwang angethan, so wird das Anhören solcher Verse zur vollständigen

Marter; denn, durch den verstümmelten Sprachaccent vom richtigen und schnellen Verständnisse des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, sein Gefühl einzig dem schmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, dessen klappernder Trott ihm endlich Sinn und Verstand rauben muß. — Eine verständige Schauspielerin ward von den Jamben, als sie von unseren Dichtern auf der Bühne eingeführt wurden, so beängstigt, daß sie für ihre Rollen diese Verse sich in Prosa ausschreiben ließ, um durch ihren Anblick nicht verführt zu werden, den natürlichen Sprachaccent gegen ein dem Verständnisse schädliches Skandiren des Verses aufzugeben. Bei diesem gesunden Verfahren entdeckte die Künstlerin gewiß sogleich, daß der vermeintliche Jambe eine Illusion des Dichters war, die sofort verschwand, wenn der Vers in Prosa ausgeschrieben und diese Prosa mit verständlichem Ausdrucke vorgetragen wurde; sie fand gewiß, daß jede Verszeile, wenn sie von ihr nach unwillkürlichem Gefühle ausgesprochen und nur mit Rücksicht auf überzeugend verständliche Kundgebung des Sinnes betont wurde, nur eine oder höchstens zwei Sylben enthielt, auf denen ein bevorzugendes Weilen mit verschärfter Betonung zugleich nothwendig war, — daß die übrigen Sylben zu dieser einen oder zwei accentuirten sich nur im gleichmäßigen, durch Zwischenverweilungen ununterbrochenen, Heben und Senken, Steigen und Fallen, sich verhielten, — prosodische Längen und Kürzen unter ihnen nur dadurch aber zum Vorschein kommen konnten, wenn den Wurzelsylben ein unserer modernen Sprachgewohnheit gänzlich fremder, das Verständniß einer Phrase durchaus störender — ja vernichtender Accent aufgedrückt würde, — ein Accent nämlich, der sich zu Gunsten des Verses als ein rhythmisches Verweilen kundgeben müßte.

Ich gebe zu, daß gute Versmacher von schlechten sich eben dadurch unterschieden, daß sie die Längen des Jamben nur auf Wurzelsylben verlegten, und die Kürzen dagegen auf Ein- oder Ausgangssylben: werden die so bestimmten Längen aber, wie es doch in der Absicht des Jambos liegt, mit rhythmischer Genauigkeit vorgetragen — ungefähr im Werthe von ganzen Tactnoten zu halben Tactnoten —, so stellt sich gerade hieran ein Verstoß gegen unseren Sprachgebrauch heraus, der einen, unserem Gefühle ent-

sprechenden, wahren und verständlichen Ausdruck vollständig verhindert. Wäre unserem Gefühle eine prosodisch gesteigerte Quantität der Wurzelsylben gegenwärtig, so müßte es dem Musiker ganz unmöglich gewesen sein, jene jambischen Verse nach jedem beliebigen Rhythmos aussprechen zu lassen, namentlich aber auch die unterscheidende Quantität ihnen der Art zu benehmen, daß er zu gleich langen und kurzen Noten die im Vers als lang und kurz gedachten Sylben zum Vortrag bringt. Nur an den Accent war aber der Musiker gebunden, und erst in der Musik gewinnt dieser Accent von Sylben, die in der gewöhnlichen Sprache — als eine Kette rhythmisch ganz gleicher Momente — zum Hauptaccente sich wie ein steigender Auftact verhalten, eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmischen Gewichte der guten und schlechten Taettheile zu entsprechen, und durch Steigen oder Sinken des Tones eine bezeichnende Unterscheidung zu gewinnen hat. — Gemeinhin sah sich im Jamben der Dichter aber auch genöthigt, von der Bestimmung der Wurzelsylbe zur prosodischen Länge abzusehen, und aus einer Reihe gleichaccentuirter Sylben nach Belieben oder zufälliger Fügung diese oder jene auszuwählen, der er die Ehre einer prosodischen Länge zutheilte, während er dicht dabei durch eine für das Verständniß nothwendige Wortstellung veranlaßt wurde, eine Wurzelsylbe zur prosodischen Kürze herabzusetzen. — Das Geheimniß dieses Jamben ist auf unseren Schauspieltheatern offen geworden. Verständige Schauspieler, denen daran lag, sich dem Verstande des Zuhörers mitzutheilen, haben ihn als nackte Prosa gesprochen; unverständige, die vor dem Tacte des Verses dessen Inhalt nicht zu fassen vermochten, haben ihn als sinn- und tonlose, gleich unverständliche wie unmelodische, Melodie declamirt.

---

Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Sylben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.

In ihm charakterisirt sich das Wesen der christlichen Melodie, als deren sprachlicher Ueberrest er anzusehen ist. Seine Bedeutung

vergegenwärtigen wir uns sogleich, wenn wir den kirchlichen Choralgesang uns vorführen. Die Melodie dieses Gesanges bleibt rhythmisch gänzlich unentschieden; sie bewegt sich Schritt für Schritt in vollkommen gleichen Tactlängen vor sich, um nur am Ende des Athems, und zum neuen Athemholen zu verweilen. Die Eintheilung in gute und schlechte Tacttheile ist eine Unterlegung späterer Zeit; die ursprüngliche Kirchenmelodie wußte von solcher Eintheilung nichts: für sie galten Wurzel und Bindesylben ganz gleich; die Sprache hatte für sie keine Berechtigung, sondern nur die Fähigkeit, sich in einen Gefühlsausdruck aufzulösen, dessen Inhalt Furcht vor dem Herren und Sehnsucht nach dem Tode war. Nur wo der Athem ausging, am Schlusse des Melodieabschnittes, nahm die Wortsprache Antheil an der Melodie durch den Reim der Endsylbe, und dieser Reim galt so bestimmt nur dem letzten ausgehaltenen Tone der Melodie, daß bei sogenannten weiblichen Wortendungen gerade nur die kurze Nachschlagsylbe sich zu reimen brauchte, und der Reim einer solchen Sylbe einem vorangehenden oder folgenden männlichen Endreime gültig entsprach: ein deutlicher Beweis für die Abwesenheit aller Rhythmik in dieser Melodie und in diesem Verse.

Der von dieser Melodie durch den weltlichen Dichter endlich losgetrennte Wortvers wäre ohne Endreim als Vers völlig unkenntlich gewesen. Die Zahl der Sylben, auf denen ohne alle Unterscheidung gleichmäßig verweilt, und nach denen einzig die Verszeile bestimmt wurde, konnte, da der Athemabschnitt des Gesanges sie nicht so merklich wie in der gesungenen Melodie unterschied, die Verszeilen nicht von einander als kenntlich absondern, wenn nicht der Endreim den hörbaren Moment dieser Absonderung so bezeichnete, daß er den fehlenden Moment der Melodie, den Wechsel des Gesangathems, ersetzte. Der Endreim erhielt somit, da auf ihm zugleich als auf dem scheidenden Versabsatze verweilt wurde, eine so wichtige Bedeutung für den Sprachvers, daß alle Sylben der Verszeile nur wie ein vorbereitender Angriff auf die Schlußsylbe, wie ein verlängerter Auftact des Niederschlages im Reime, zu gelten hatten.

Diese Bewegung auf die Schlußsylbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die, nach der

mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandtheile, sich in einer Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständniß der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Am deutlichsten erkennen wir dies an der französischen Sprache, in welcher der Sprachaccent zum vollkommenen Gegensatze der Betonung der Wurzelsylben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden ist. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsylbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsylbe auch nur eine unwesentliche Anhangssylbe. In der Phrase aber drängt er alle Worte zu einem gleichtönenden, wachsend beschleunigten Angriffe des Schlußwortes, oder besser — der Schlußsylbe, zusammen, worauf er mit einem stark erhobenen Accente verweilt, selbst wenn dieses Schlußwort — wie gewöhnlich — durchaus nicht das wichtigste der Phrase ist, — denn ganz diesem Sprachaccente zuwider, construirt der Franzose die Phrase durchgehends so, daß er ihre bedingenden Momente nach vorn zusammendrängt, während z. B. der Deutsche diese an den Schluß der Phrase verlegt. Diesen Widerstreit zwischen dem Inhalte der Phrase und ihrem Ausdrucke durch den Sprachaccent können wir uns leicht aus dem Einflusse des endgereimten Verses auf die gewöhnliche Sprache erklären. Sobald sich diese in besonderer Erregtheit zum Ausdrucke anläßt, äußert sie sich unwillkürlich nach dem Charakter jenes Verses, dem Ueberbleibsel der älteren Melodie, wie dagegen der Deutsche im gleichen Falle in Stabreimen spricht — z. B. „Zittern und Zagen", „Schimpf und Schande". —

Das Bezeichnendste des Endreimes ist somit aber, daß er, ohne beziehungsvollen Zusammenhang mit der Phrase, als eine Nothhülfe zur Herstellung des Verses erscheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck sich gedrängt fühlt, wenn er sich in erhöhter Erregtheit kundgeben will. Der endgereimte Vers ist dem gewöhnlichen Sprachausdrucke gegenüber der Versuch, einen erhöhten Gegenstand auf eine Weise mitzutheilen, daß er auf das Gefühl einen entsprechenden Eindruck hervorbringe, und zwar dadurch, daß der Sprachausdruck sich auf eine andere, von dem

Alltagsausdruck sich unterscheidende Art mittheile. — Dieser Alltagsausdruck war aber das Mittheilungsorgan des Verstandes an den Verstand; durch einen von diesem unterschiedenen, erhöhten Ausdruck wollte der Mittheilende dem Verstande gewissermaßen ausweichen, d. h. eben an das vom Verstande Unterschiedene, an das Gefühl, sich wenden. Dies suchte er dadurch zu erreichen, daß er das sinnliche Organ des Sprachempfängnisses, welches die Mittheilung des Verstandes in ganz gleichgültiger Unbewußtheit aufnahm, zum Bewußtsein seiner Thätigkeit erweckt, indem er in ihm ein reinsinnliches Gefallen an dem Ausdrucke selbst hervorzubringen sucht. Der im Endreim sich abschließende Wortvers vermag nun wohl das sinnliche Gehörorgan soweit zur Aufmerksamkeit zu bestimmen, daß es sich durch Lauschen auf die Wiederkehr des gereimten Wortabschnittes gefesselt fühlen mag: hierdurch wird es aber eben erst nur zur Aufmerksamkeit gestimmt, d. h. es geräth in eine gespannte Erwartung, die dem Vermögen des Gehörorganes genügend erfüllt werden muß, wenn es sich zu so reger Theilnahme anlassen, und endlich so vollständig befriedigt werden soll, daß es das entzückende Empfängniß dem ganzen Empfindungs-Vermögen des Menschen mittheilen kann. Nur wenn das ganze Gefühlsvermögen des Menschen zur Theilnahme an einem, ihm durch einen empfangenden Sinn mitgetheilten, Gegenstande vollständig erregt ist, gewinnt dieses die Kraft, sich aus voller Zusammengedrängtheit nach Innen wiederum in der Weise auszudehnen, daß es dem Verstande eine unendlich bereicherte und gewürzte Nahrung zuführt. Da es bei jeder Mittheilung doch nur auf Verständniß abgesehen ist, so geht auch die dichterische Absicht endlich nur auf eine Mittheilung an den Verstand hinaus: um aber zu diesem ganz sicheren Verständnisse zu gelangen, setzt sie ihn da, wohin sie sich mittheilt, nicht von vornherein voraus, sondern sie will ihn an ihrem Verständnisse sich gewissermaßen erst erzeugen lassen, und das Gebärungsorgan dieser Zeugung ist, so zu sagen, das Gefühlsvermögen des Menschen. Dieses Gefühlsvermögen ist aber zu dieser Gebärung nicht eher willig, als bis es durch ein Empfängniß in die allerhöchste Erregung versetzt ist, in welcher es die Kraft des Gebärens gewinnt. Diese Kraft kommt ihm aber erst durch die Noth, und die Noth durch die Ueberfülle,

zu der das Empfangene in ihm angewachsen ist: erst Das, was einen gebärenden Organismus übermächtig erfüllt, nöthigt ihn zum Acte des Gebärens, und der Act des Gebärens des Verständnisses der dichterischen Absicht ist die Mittheilung dieser Absicht von Seiten des empfangenden Gefühles an den inneren Verstand, den wir als die Beendigung der Noth des gebärenden Gefühles ansehen müssen.

Der Wortdichter nun, der seine Absicht dem nächstempfangenden Gehörorgane nicht in der Fülle mittheilen kann, daß dieses durch die Mittheilung in jene höchste Erregtheit versetzt werde, in welcher es das Empfangene wiederum dem ganzen Empfindungsvermögen mitzutheilen gedrängt wäre, — kann entweder dieses Organ, will er es andauernd fesseln, nur erniedrigen und abstumpfen, indem er es seines unendlichen Empfängnißvermögens gewissermaßen vergessen macht, — oder er entsagt seiner unendlich vermögenden Mitthätigkeit vollständig, er läßt die Fesseln seiner sinnlichen Theilnahme fahren, und benutzt es wieder nur als sclavisch unselbstständigen Zwischenträger der unmittelbaren Mittheilung des Gedankens an den Gedanken, des Verstandes an den Verstand, d. h. aber soviel, als: der Dichter giebt seine Absicht auf, er hört auf, zu dichten, er regt in dem empfangenden Verstande nur das bereits ihm Bekannte, früher schon durch sinnliche Wahrnehmung ihm Zugeführte, Alte, zu neuer Combination an, theilt ihm aber selbst keinen neuen Gegenstand mit. — Durch bloße Steigerung der Wortsprache zum Reimverse kann der Dichter nichts Anderes erreichen, als das empfangende Gehör zu einer theilnahmlosen, kindisch oberflächlichen Aufmerksamkeit zu nöthigen, die für ihren Gegenstand, eben den ausdruckslosen Wortreim, sich nicht nach Innen zu erstrecken vermag. Der Dichter, dessen Absicht nun nicht blos die Erregung einer so untheilnehmenden Aufmerksamkeit war, muß endlich von der Mitwirkung des Gefühles ganz absehen, und seine fruchtlose Erregung ganz wieder zu zerstreuen suchen, um sich ungestört wieder nur dem Verstande mittheilen zu können.

Wie jene höchste, gebärungskräftige Gefühlserregung einzig zu ermöglichen ist, werden wir nun näher erkennen lernen, wenn wir zuvor noch geprüft haben, in welcher Beziehung unsere moderne Musik zu diesem rhythmischen oder endgereimten Verse der heutigen

Dichtkunst steht, und welchen Einfluß dieser Vers auf sie zu äußern vermochte.

---

Getrennt von dem Wortverse, der sich von ihr losgelöst hatte, war die Melodie einen besonderen Entwickelungsweg gegangen. Wir haben diesen früher bereits genauer verfolgt und erkannt, daß die Melodie als Oberfläche einer unendlich ausgebildeten Harmonie und auf den Schwingen einer mannigfaltigsten, dem leiblichen Tanze entnommenen und zu üppigster Fülle entfalteten Rhythmik, als selbstständige Kunsterscheinung zu den Ansprüchen erwuchs, von sich aus die Dichtkunst zu bestimmen und das Drama anzuordnen. Der wiederum selbstständig für sich ausgebildete Wortvers konnte, in seiner Gebrechlichkeit und Unfähigkeit für den Gefühlsausdruck, auf diese Melodie überall da, wo er in Berührung mit ihr gerieth, keine gestaltende Kraft ausüben; im Gegentheil mußte bei seiner Berührung mit der Melodie seine ganze Unwahrheit und Nichtigkeit offenbar werden. Der rhythmische Vers ward von der Melodie in seine, in Wahrheit ganz unrhythmischen Bestandtheile aufgelöst, und nach dem absoluten Ermessen der rhythmischen Melodie ganz neu gefügt: der Endreim ging aber in ihren mächtig an das Gehör antönenden Wogen klang- und spurlos unter. Die Melodie, wenn sie sich *genau* an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung construirtes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade Das auf, was der verständige Declamator, dem es um das Verständniß des Inhaltes zu thun war, an ihm eben verbergen zu müssen glaubte, nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung, — eine Fassung, die, so lange sie eine nur eingebildete, den Sinnen nicht merklich aufgedrungene blieb, am Mindesten zu stören vermochte, die aber dem Inhalte alle Möglichkeit des Verständnisses abschnitt, sobald sie dem Gehörsinne mit bestimmender Prägnanz sich kundthat und diesen dadurch veranlaßte, sich zwischen die Mittheilung und die innere Empfängniß als schroffe Schranke aufzustellen. Ordnete sich die Melodie so dem Wortverse unter, begnügte sie sich, seinen Rhythmen und Reimen eben nur die Fülle des gesungenen

Tones beizugeben, so bewirkte sie jedoch nicht nur die Darstellung der Lüge und Unschönheit der sinnlichen Fassung des Verses zugleich mit der Unverständlichung seines Inhaltes, sondern sie selbst beraubte sich aller Fähigkeit, sich in sinnlicher Schönheit darzustellen und den Inhalt des Wortverses zu einem ergreifenden Gefühlsmomente zu erheben.

Die Melodie, die sich ihrer auf dem eigenen Felde der Musik erworbenen Fähigkeit für unendlichen Gefühlsausdruck bewußt blieb, beachtete daher die sinnliche Fassung des Wortverses, der sie für ihre Gestaltung aus eigenem Vermögen empfindlich beeinträchtigen mußte, durchaus gar nicht, sondern setzte ihre Aufgabe darein, ganz für sich, als selbstständige Gesangsmelodie, in einem Ausdrucke sich kundzugeben, der den Gefühlsinhalt des Wortverses nach seiner weitesten Allgemeinheit aussprach, und zwar in einer besonderen, reinmusikalischen Fassung, zu der sich der Wortvers nur wie die erklärende Unterschrift zu einem Gemälde verhielt. Das Band des Zusammenhanges zwischen Melodie und Vers blieb da, wo die Melodie nicht auch den Inhalt des Verses von sich wies, und die Vocale und Consonanten seiner Wortsylben nicht zu einem bloßen sinnlichen Stoffe zum Zerkäuen im Munde des Sängers verwendete, der Sprachaccent. — Gluck's Bemühen ging, wie ich früher bereits erwähnte, nur auf die Rechtfertigung des — bis zu ihm in Bezug auf den Vers meist willkürlichen — melodischen Accentes durch den Sprachaccent. Hielt sich nun der Musiker, dem es nur um melodisch verstärkte, aber an sich treue Wiedergebung des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, an den Accent der Rede, als an das Einzige, was ein natürliches und Verständniß gebendes Band zwischen der Rede und der Melodie knüpfen konnte, so hatte er hiermit den Vers vollständig aufzuheben, weil er aus ihm den Accent als das einzig zu Betonende herausheben, und alle übrigen Betonungen, seien es nun die eines eingebildeten prosodischen Gewichtes oder die des Endreimes, fallen lassen mußte. Er überging den Vers somit aus demselben Grunde, der den verständigen Schauspieler bestimmte, den Vers als natürlich accentuirte Prosa zu sprechen: hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie

übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. — In der That hat sich der ganze Streit in der verschiedenen Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im Voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachaccente des Wortverses fügen. Dieser Accent zeigt sich bald in diesem, bald in jenem Gliede des Wortverses, und nie kehrt er an der gleichen Stelle der Verszeile wieder, weil unsere Dichter ihrer Phantasie mit dem Gaukelbilde eines prosodisch rhythmischen, oder durch den Endreim melodisch gestimmten Verses schmeichelten, und über diesem Phantasiebilde den wirklichen lebendigen Sprachaccent, als einzig rhythmisch maßgebendes Moment auch für den Vers, vergaßen. Ja, diese Dichter waren im unprosodischen Verse nicht einmal darauf bedacht, den Sprachaccent mit Bestimmtheit auf das einzig kenntliche Merkmal dieses Verses, den Endreim, zu legen; sondern jedes unbedeutende Nebenwort, ja — jede gänzlich unzubetonende Endsylbe, ward von ihnen um so häufiger in den Endreim gestellt, als die Eigenschaft des Reimes ihnen gewöhnlicher ist. — Eine Melodie prägt sich aber nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Tacttheilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, — wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird. Die so gebundene Melodie will nun auf den Wortvers, der dieses bindende Band aber nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit besitzt, nicht passen: der, dem Sinne des Verses nach einzig hervorzuhebende Sprachaccent entspricht den nothwendigen melismischen und rhythmischen Accenten der Melodie in ihrer Wiederkehr nicht, und der Musiker, der die Melodie nicht aufopfern, sondern sie vor Allem geben will, — weil er nur in ihr dem Gefühle verständlich sich mittheilen kann, — sieht sich daher genöthigt, den Sprachaccent

nur da zu beachten, wo er sich zufällig der Melodie anschließt. Dies heißt aber soviel, als allen Zusammenhang der Melodie mit dem Verse aufgeben; denn, sieht sich der Musiker einmal gedrängt, den Sprachaccent außer Acht zu lassen, so kann er sich noch viel weniger gegen die eingebildete prosodische Rhythmik des Verses verpflichtet fühlen, und er verfährt mit diesem Verse — als ursprünglich veranlassenden Sprachmomente — endlich allein nur nach absolut melodischem Belieben, das er so lange für vollkommen gerechtfertigt erachten kann, als es ihm daran gelegen bleibt, in der Melodie den allgemeinen Gefühlsinhalt des Verses so wirksam wie möglich auszusprechen.

Wäre je einem Dichter das wirkliche Verlangen angekommen, den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugenden Fülle der Melodie zu steigern, so müßte er zunächst sich bemüht haben, den Sprachaccent als einzig maßgebendes Moment für den Vers so zu verwenden, daß er in seiner entsprechenden Wiederkehr einen gesunden, dem Verse selbst wie der Melodie nothwendigen Rhythmos genau bestimmt hätte. Nirgends sehen wir davon aber eine Spur, oder wenn wir diese Spur erkennen, ist es da, wo der Versmacher von vorn herein auf eine dichterische Absicht Verzicht leistet, nicht dichten, sondern als unterthäniger Diener und Worthandlanger des absoluten Musikers abgezählte und zu verreimende Sylben zusammenstellen will, mit denen der Musiker in tiefster Verachtung für die Worte dann macht, was er Lust hat.

Wie bezeichnend ist es dagegen, daß gewisse schöne Verse Goethe's, d. h. Verse, in denen der Dichter sich bemühte, so weit es ihm möglich war, zu einem gewissen melodischen Schwunge zu gelangen, — von den Musikern gemeinhin als zu schön, zu vollendet für die musikalische Composition bezeichnet werden! Das Wahre an der Sache ist, daß eine vollkommen dem Sinne entsprechende musikalische Composition auch dieser Verse sie in Prosa auflösen, und aus dieser Prosa sie als selbstständige Melodie erst wiedergebären müßte, weil unserem musikalischen Gefühle es sich unwillkürlich darstellt, daß jene Versmelodie ebenfalls nur eine gedachte, ihre Erscheinung ein Schmeichelbild der Phantasie, somit eine ganz andere als die musikalische Melodie ist, die in ganz bestimmter sinnlicher Wirklichkeit sich kundzugeben hat. Halten

wir daher jene Verse für zu schön zur Composition, so sagen wir damit nur, daß es uns leid thut, sie als Verse vernichten zu sollen, was wir mit weniger Herzbeklemmung uns erlauben, sobald uns eine weniger respectable Bemühung des Dichters gegenübersteht; — somit gestehen wir aber ein, daß wir ein richtiges Verhältniß zwischen Vers und Melodie uns gar nicht vorstellen können.

Der Melodiker der neuesten Zeit, der all die fruchtlosen Versuche zu einer entsprechenden, gegenseitig sich erlösenden und schöpferisch bestimmenden Verbindung des Wortverses mit der Tonmelodie überschaute, und namentlich auch den übeln Einfluß gewahrte, den eine treue Wiedergebung des Sprachaccentes auf die Melodie bis zu ihrer Entstellung zur musikalischen Prosa ausübte, — sah sich, sobald er auf der anderen Seite wieder die Entstellung oder gänzliche Verläugnung des Verses durch die frivole Melodie von sich wies, veranlaßt, Melodien zu componiren, in welchen er aller verdrießlichen Berührung mit dem Verse, den er an sich respectirte, der ihm für die Melodie aber lästig war, gänzlich auswich. Er nannte dies „Lieder ohne Worte", und sehr richtig mußten Lieder ohne Worte auch der Ausgang von Streitigkeiten sein, in denen zu einem Entscheid nur dadurch zu kommen war, daß man sie ungelöst auf sich beruhen ließ. — Dieses jetzt so beliebte „Lied ohne Worte" ist die getreue Uebersetzung unserer ganzen Musik in das Clavier zum bequemen Handgebrauche für unsere Kunst-Commisvoyageurs; in ihm sagt der Musiker dem Dichter: „Mach', was Du Lust hast, ich mache auch, was ich Lust habe! Wir vertragen uns am Besten, wenn wir Nichts mit einander zu schaffen haben". —

Sehen wir nun, wie wir diesem „Musiker ohne Worte" durch die drängende Kraft der höchsten dichterischen Absicht auf eine Weise beikommen, daß wir ihn vom sanften Clavierfessel heruntertheben und in eine Welt höchsten künstlerischen Vermögens versetzen, die ihm die zeugende Macht des Wortes erschließen soll, — des Wortes, dessen er sich so weibisch bequem entledigte, — des Wortes, das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!

# II.

Wir haben, wenn wir in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben wollen, aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll. Ein Sprachausdruck, der das Band des Zusammenhanges mit der gewöhnlichen Sprache dadurch zerreißt, daß er seine sinnliche Kundgebung auf fremdhergenommene, dem Wesen unserer gewöhnlichen Sprache uneigenthümliche — wie die näher bezeichneten prosodisch-rhythmischen — Momente stützt, kann nur verwirrend auf das Gefühl wirken.

In der modernen Sprache finden nun keine anderen Betonungen statt, als die des prosaischen Sprachaccentes, der nirgends auf dem natürlichen Gewichte der Wurzelsylben eine feste Stätte hat, sondern für jede Phrase von Neuem dahin verlegt wird, wo er dem Sinne der Phrase gemäß zu dem Zwecke des Verständnisses einer bestimmten Absicht nöthig ist. Die Sprache des modernen gewöhnlichen Lebens unterscheidet sich von der dichterischen älteren Sprache namentlich aber dadurch, daß sie um des Verständnisses willen einer bei Weitem gehäufteren Verwendung von Worten und Phraseabsätzen bedarf, als diese. Unsere Sprache, in der wir uns im gewöhnlichen Leben über Dinge verständigen, die — wie sie von der Natur überhaupt fernab liegen — von der Bedeutung unserer eigentlichen Sprachwurzeln gar nicht mehr berührt werden, hat sich der mannigfaltigsten, verwickeltsten Windungen und Wen-

dungen zu bedienen, um die, mit Bezug auf unsere gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen abgeänderten, umgestimmten oder neu vermittelten, jedenfalls unserem Gefühle entfremdeten Bedeutungen ursprünglicher oder von fremdher angenommener Sprachwurzeln zu umschreiben, und ihr conventionelles Verständniß zu ermöglichen. Unsere, zur Aufnahme dieses vermittelnden Apparates unendlich gedehnten und zerfließenden Phrasen würden vollkommen unverständlich gemacht, wenn der Sprachaccent in ihnen sich durch hervorgehobene Betonung der Wurzelsylben häufte. Diese Phrasen können dem Verständnisse nur dadurch erleichtert werden, daß der Sprachaccent in ihnen mit großer Sparsamkeit nur auf ihre entscheidendsten Momente gelegt wird, wogegen natürlich alle übrigen, ihrer Wurzelbedeutung nach noch so wichtigen Momente, gerade ihrer Häufung wegen, in der Betonung gänzlich fallen gelassen werden müssen.

Bedenken wir nun recht, was wir unter der, zur Verwirklichung der dichterischen Absicht nothwendigen Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive zu verstehen haben, und erkennen wir, daß diese wiederum nur durch einen ebenso verdichteten und zusammengedrängten Ausdruck zu ermöglichen sind, so werden wir dazu, wie wir mit unserer Sprache zu verfahren haben, ganz von selbst gedrängt. Wie wir von diesen Handlungsmomenten, und um ihretwillen von den sie bedingenden Motiven, alles Zufällige, Kleinliche und Unbestimmte auszuscheiden hatten; wie wir aus ihrem Inhalte alles von Außen her Entstellende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse hinwegnehmen mußten, um diesen Inhalt als einen reinmenschlichen, gefühlsnothwendigen darzustellen, so haben wir auch aus dem Sprachausdrucke alles von diesen Entstellungen des Reinmenschlichen, Gefühlsnothwendigen Herrührende und ihnen einzig Entsprechende in der Weise auszuscheiden, daß von ihm eben nur dieser Kern übrigbleibt. — Gerade Das, was diesen reinmenschlichen Inhalt einer sprachlichen Kundgebung entstellte, ist es aber, was die Phrase so ausdehnte, daß der Sprachaccent in ihr so sparsam vertheilt, und dagegen das Fallenlassen einer unverhältnißmäßigen Anzahl unzubetonender Wörter nothwendig werden mußte. Der Dichter, der diesen unzubetonenden Wörtern ein prosodisches Gewicht beilegen

wollte, gab sich deshalb einer vollkommenen Täuschung hin, über die ihn ein gewissenhaft skandirender Vortrag seines Verses insofern aufklären mußte, als er durch diesen Vortrag den Sinn der Phrase entstellt und unverständlich gemacht sah. Wohl bestand dagegen allerdings die Schönheit eines Verses bisher darin, daß der Dichter aus der Phrase soviel wie möglich alles Das ausschied, was als erdrückende Hülfe vermittelnder Wörter den Hauptaccent zu massenhaft umgab: er suchte die einfachsten, der Vermittelung am Wenigsten bedürftigen Ausdrücke, um die Accente sich näher zu rücken, und löste hierzu, soviel er konnte, auch den zu dichtenden Gegenstand aus einer drückenden Umgebung historisch-socialer und staatlich-religiöser Verhältnisse und Bedingungen los. Nie vermochte zeither der Dichter dies aber bis zu dem Punkte, wo er seinen Gegenstand unbedingt nur noch an das Gefühl hätte mittheilen können, — wie er den Ausdruck auch nie bis zu dieser Steigerung brachte; denn diese Steigerung zu höchster Gefühlsäußerung wäre eben nur im Aufgehen des Verses in die Melodie erreicht worden, — ein Aufgehen, das, wie wir sahen — weil wir es sehen mußten, nicht ermöglicht worden ist. Wo der Dichter aber, ohne des Aufgehens seines Verses in die wirkliche Melodie, den Sprachvers selbst zu bloßen Gefühlsmomenten verdichtet zu haben glaubte, da wurde er, wie der darzustellende Gegenstand, weder vom Verstande mehr, noch aber auch vom Gefühle begriffen. Wir kennen Verse der Art als Versuche unserer größten Dichter, ohne Musik Worte zu Tönen zu stimmen.

Nur der dichterischen Absicht, über deren Wesen wir uns im Vorhergehenden bereits verständigt haben, kann es bei ihrem nothwendigen Drange nach Verwirklichung zu ermöglichen sein, die Prosaphrase der modernen Sprache von all dem mechanisch vermittelnden Wörterapparate so zu befreien, daß die in ihr liegenden Accente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung zusammengedrängt werden können. Eine getreue Beobachtung des Ausdruckes, dessen wir uns bei erhöhter Gefühlserregung selbst im gewöhnlichen Leben bedienen, wird dem Dichter ein untrügliches Maß für die Zahl der Accente in einer natürlichen Phrase zuführen. Im aufrichtigen Affecte, wo wir alle conventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahren lassen, suchen wir uns immer

in einem Athem kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrucke betonen wir aber auch — durch die Kraft des Affectes — bei Weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Accente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle eben so eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft erhobener Stimme verweilen. Die Zahl dieser Accente, die unwillkürlich während der Ausströmung eines Athems sich zu einer Phrase, oder zu einem Hauptabschnitte der Phrase abschließen, wird stets im genauen Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, so daß z. B. ein zürnender, thätiger Affect auf einem Athem eine größere Zahl von Accenten ausströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Accenten die ganze Athemkraft verzehren muß. —

Je nach der Art des kundzugebenden Affectes, in den sich der Dichter sympathetisch zu versetzen weiß, wird dieser daher die Zahl der Accente einer, durch den Athem sich bestimmenden, durch den Inhalt des Ausdruckes entweder zur vollen Phrase oder zum wesentlichen Phrasenabschnitte sich gestaltenden, Wortreihe feststellen, in welcher die übermäßige Zahl von, der complicirten Litteraturphrase eigenthümlichen, vermittelnden und verdeutlichenden Nebenwörtern in dem Maße verringert worden ist, daß diese den für den Accent nöthigen Athem, trotz ihrer fallengelassenen Betonung — dennoch, ihrer numerischen Häufung wegen, nicht unnütz aufzehren. — Das für den Gefühlsausdruck so Schädliche in der complicirten modernen Phrase bestand nämlich darin, daß die zu große Masse unzubetonender Nebenwörter den Athem des Sprechenden in der Weise in Anspruch nahm, daß er, bereits erschöpft oder aus sparender Vorsicht, auch auf dem Hauptaccente nur kurz verweilen konnte, und so das Verständniß des hastig accentuirten Hauptwortes nur dem Verstande, nicht aber dem Gefühle mittheilen durfte, welches sich nur der Fülle des sinnlichen Ausdruckes gegenüber zur Theilnahme anlassen kann. — Die von dem Dichter bei gedrängter Redefassung beibehaltenen Nebenworte werden, in ihrer minderen, gerade nur nothwendigen Zahl, zu dem durch den Sprachaccent betonten Worte sich so verhalten, wie die stummen Mitlauter zu dem tönenden Vocale, den sie umgeben, um ihn unterscheidend zu individualisiren,

und aus einem allgemeinen Empfindungsausdrucke zum verdeutlichenden Ausdrucke eines besonderen Gegenstandes zu verdichten: eine vor dem Gefühle durch Nichts gerechtfertigte starke Häufung der Consonanten um den Vocal benehmen diesem seinen Gefühlswohllaut eben so, wie eine blos durch den vermittelnden Verstand veranlaßte Häufung von Nebenwörtern um das Hauptwort dieses dem Gefühle unkenntlich macht. Dem Gefühle ist Verstärkung des Consonanten durch Verdoppelung oder Verdreifachung nur dann von Nothwendigkeit, wenn dadurch der Vocal eine so drastische Färbung erhält, wie sie wiederum der drastischen Besonderheit des Gegenstandes, den die Wurzel ausdrückt, entspricht; und so wird eine verstärkte Zahl der beziehungsvollen Nebenwörter nur dann vor dem Gefühle gerechtfertigt, wenn durch sie das accentuirte Hauptwort in seinem Ausdrucke besonders gesteigert, nicht aber — wie in der modernen Phrase — gelähmt wird. — Wir kommen hiermit auf die natürliche Grundlage des Rhythmos im Sprachverse, wie er in den Hebungen und Senkungen des Accentes sich darstellt, und wie er einzig durch Steigerung zum musikalischen Rhythmos in höchster Bestimmtheit und unendlichster Mannigfaltigkeit sich äußern kann.

---

Welche Zahl von Hebungen des Tones wir, dem Charakter der auszudrückenden Stimmung gemäß, für einen Athem, somit für eine Phrase oder einen Phrasenabschnitt, auch zu bestimmen haben, nie werden diese Hebungen selbst von ganz gleicher Stärke sein. Eine vollkommen gleiche Stärke der Accente gestattet zuvörderst der Sinn einer Rede nicht, welche stets bedingende und bedingte Momente in sich schließt, und je nach ihrem Charakter das bedingende gegen das bedingte, oder umgekehrt das bedingte gegen das bedingende hervorhebt. Aber auch das Gefühl gestattet eine gleiche Stärke der Accente nicht, weil gerade das Gefühl nur durch leicht merkbare, sinnlich scharf bestimmte Unterscheidung der Ausdrucksmomente zur Theilnahme erregt werden kann. Wenn wir zu erkennen haben, daß diese Theilnahme des Gefühles endlich am Sichersten nur durch Modulation des musikalischen Tones zu bestimmen ist, so wollen wir für jetzt dieser

Steigerung noch nicht gedenken, sondern uns nur den Einfluß vergegenwärtigen, den die ungleiche Stärke der Accente zunächst auf den Rhythmos der Phrase ausüben muß. — Sobald wir die zusammengedrängten, und aus einer drückenden Umgebung von Nebenwörtern befreiten, Accente nach ihrer Unterscheidung als stärkere und schwächere kundgeben wollen, so können wir dies nur auf eine Weise, die vollständig den guten und schlechten Hälften des musikalischen Tactes, oder — was im Grunde dasselbe ist, — den guten und schlechten Tacten einer musikalischen Periode entspricht. Diese guten und schlechten Tacte oder Tacthälften machen als solche sich dem Gefühle aber nur dadurch kenntlich, daß sie unter sich in einer Beziehung stehen, die wiederum durch die kleineren zwischenliegenden Bruchtheile des Tactes vermittelt und verdeutlicht wird. Gute und schlechte Tacthälfte, sobald sie ganz nackt nebeneinander stehen — wie in der kirchlichen Choralmelodie — könnten an sich nur dadurch dem Gefühle sich kenntlich machen, daß sie sich ihm als Hebung und Senkung des Accentes darstellten, wodurch die schlechte Tacthälfte in der Periode den Accent vollkommen verlieren müßte und als solcher gar nicht mehr gelten könnte: nur dadurch, daß die zwischen der guten und schlechten Tacthälfte liegenden Tactbruchtheile rhythmisch zum Leben, und zum Antheile an dem Accente der Tacthälften gebracht werden, läßt sich auch der schwächere Accent der schlechten Tacthälfte als Accent zur Wahrnehmung bringen. — Die accentuirte Wortphrase bedingt nun aus sich die charakteristische Beziehung jener Tactbruchtheile zu den Tacthälften, und zwar aus den Senkungen des Accentes und dem Verhältnisse dieser Senkungen zu den Hebungen. Die an sich unbetonten Worte oder Sylben, die wir in die Senkung setzen, steigen im gewöhnlichen Sprachausdrucke durch anschwellende Betonung zum Hauptaccente hinauf, und fallen von diesem durch abnehmende Betonung wieder herab. Der Punkt, bis zu welchem sie herabfallen, und von welchem sie von Neuem zu einem Hauptaccente wieder hinaufsteigen, ist aber der schwächere Nebenaccent, der — wie dem Sinne der Rede, so auch ihrem Ausdrucke gemäß — durch den Hauptaccent bedingt wird, wie der Planet durch den Fixstern. Die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben hängt allein von dem Sinne der dichterischen Rede ab,

von welcher wir annehmen, daß sie sich in höchster Gedrängtheit ausdrückt; je nothwendiger aber dem Dichter es erscheint, die Zahl der vorbereitenden oder nachfallenden Sylben zu verstärken, desto charakteristischer vermag er dadurch den Rhythmos zu beleben und dem Accente selbst besondere Bedeutung zu geben, — wie er auf der anderen Seite den Charakter der Accente wiederum dadurch besonders zu bestimmen vermag, daß er ihn *ohne* alle Vorbereitung und Nachfall dicht neben den folgenden Accent setzt.

Sein Vermögen ist hierin unbegränzt mannigfaltig: vollkommen kann er sich dessen aber nur bewußt werden, wenn er den accentuirten Sprachrhythmos bis zum musikalischen, von der Tanzbewegung unendlich mannigfaltig belebten, Rhythmos steigert. Der rein musikalische Tact bietet dem Dichter Möglichkeiten für den Sprachausdruck dar, denen er für den nur gesprochenen Wortvers von vornherein entsagen mußte. Im nur gesprochenen Wortverse mußte der Dichter sich darauf beschränken, die Zahl der Sylben in der Senkung nicht über *zwei* auszudehnen, weil bei *drei* Sylben der Dichter es nicht hätte vermeiden können, daß *eine* dieser Sylben bereits als Hebung zu betonen gewesen wäre, was seinen Vers natürlich sogleich über den Haufen geworfen hätte. Diese falsche Betonung hätte er nun nicht zu fürchten gehabt, sobald ihm wirkliche prosodische Längen und Kürzen zu Gebote gestanden hätten; da er aber die Betonungen nur auf den Sprachaccent verlegen konnte, und dieser dem Verse zu lieb als auf jeder Wurzelsylbe möglich angenommen werden mußte, so konnte er über kein kenntliches Maß verfügen, welches den wirklichen Sprachaccent so unfehlbar nachgewiesen hätte, daß nicht auch Wurzelsylben, denen der Dichter *keine* Betonung beigelegt wissen wollte, mit dem Sprachaccente belegt worden wären. Wir sprechen hier natürlich von dem geschriebenen, durch die Schrift mitgetheilten und der Schrift nachgesprochenen Verse: den, der Litteratur unangehörigen, lebendigen Vers haben wir aber ohne rhythmisch-musikalische Melodie gar nicht zu verstehen, und wenn wir die auf uns gekommenen Monumente der griechischen Lyrik ins Auge fassen, so erfahren wir gerade an diesen, daß der von uns nur noch gesptochene griechische Vers, wenn wir ihn nach unwillkürlicher Sprachaccentuation aussprechen, uns eben die Verlegenheit bereitet,

Sylben durch den Accent zu betonen, die in der wirklichen rhythmischen Melodie, als im Auftacte mit inbegriffen, an sich unbetont blieben. In dem blos gesprochenen Verse können wir nicht mehr als zwei Sylben in der Senkung verwenden, weil uns mehr als zwei Sylben sogleich den richtigen Accent entrücken würden, und wir bei der hieraus erfolgenden Auflösung des Verses uns sogleich in die Nothwendigkeit versetzt sehen müßten, ihn nur noch als flüchtige Prosa auszusprechen.

Es fehlt uns für den gesprochenen oder zu sprechenden Vers nämlich das Moment, das uns die Zeitandauer der Hebung in der Weise fest bestimme, daß wir nach ihrem Maße die Senkungen wieder genau berechnen könnten. Wir können die Dauer einer accentuirten Sylbe nach unserem bloßen Aussprachevermögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Sylben erstrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder — wie wir es auch nennen — Singens zu verfallen. Dieses „Singen" gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vocales, oder gar des Consonanten, durchaus unschön. Dennoch liegt diesem Hange zum Dehnen in der Aussprache da, wo er nicht eine bloße dialektische Angewöhnung ist, sondern bei gesteigerter Erregtheit sich unwillkürlich zeigt, Etwas zu Grunde, was unsere Prosodiker und Metriker sehr wohl zu beachten gehabt hätten, wenn sie sich griechische Metren erklären wollten. Sie hatten nur unsern, von der Gefühlsmelodie losgelösten, hastigen Sprachaccent im Ohre, als sie das Maß erfanden, nach welchem allemal zwei Kürzen auf eine Länge gehen sollten; die Erklärung griechischer Metren, in denen zuweilen sechs und noch mehr Kürzen sich auf zwei oder auch nur eine Länge beziehen, hätte ihnen sehr leicht fallen müssen, wenn sie den im musikalischen Tacte lang ausgehaltenen Ton auf der sogenannten Länge im Gehöre gehabt hätten, wie ihn jene Lyriker mindestens noch im Gehöre hatten, als sie zu bekannten Volksmelodien den Wortvers variirten. Dieser ausgehaltene, rhythmisch gemessene Ton ist es, den der Sprachversdichter jetzt aber nicht mehr im Gehör hatte, wogegen er nur noch den flüchtig verweilenden Sprachaccent kannte. Halten wir

nun aber diesen Ton fest, dessen Dauer wir im musikalischen Tacte nicht nur genau bestimmen, sondern auch nach seinen rhythmischen Bruchtheilen auf das Mannigfaltigste zerlegen können, so erhalten wir an diesen Bruchtheilen die rhythmisch gerechtfertigten und nach ihrer Bedeutung gegliederten, melodischen Ausdrucksmomente für die Sylben der Senkung, deren Zahl sich einzig nur nach dem Sinne der Phrase und der beabsichtigten Wirkung des Ausdruckes zu bestimmen hat, da wir im musikalischen Tacte das sichere Maß gefunden haben, nach welchem sie zum unfehlbaren Verständnisse kommen müssen.

Diesen Tact hat der Dichter aber nach dem von ihm beabsichtigten Ausdrucke allein zu bestimmen; er muß ihn selbst zu einem kenntlichen Maße machen, nicht etwa als ein solches sich aufnöthigen lassen. Als ein kenntliches bestimmt er es aber dadurch, daß er die gehobenen Accente ihrem Charakter nach, ob starke oder schwächere, in der Art vertheilt, daß sie einen Athem- oder Phrasenabschnitt, dem ein folgender zu entsprechen vermag, bilden, und dieser folgende als nothwendig für den ersten bedingt erscheint; denn nur in einer nothwendigen, verstärkenden oder beruhigenden Wiederholung stellt sich ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dar. Die Anordnung der stärkeren und schwächeren Accente ist daher maßgebend für die Tactart und den rhythmischen Bau der Periode. — Stellen wir uns eine solche maßgebende Anordnung, als aus der Absicht des Dichters sich herleitend, mit Folgendem vor.

Nehmen wir einen Ausdruck an, der von der Beschaffenheit ist, daß er einem Athem die Betonung von drei Accenten gestattet, von denen der erste der stärkste, der zweite (wie meist immer in diesem Falle anzunehmen ist) der schwächere, der dritte dagegen wieder ein gehobener sein soll, so würde der Dichter unwillkürlich eine Phrase von zwei geraden Tacten anordnen, von denen der erste auf seiner guten Hälfte den stärksten, auf seiner schlechten Hälfte den schwächeren, der zweite Tact auf seinem Niederschlage aber den dritten, wiederum gehobenen Accent enthalten würde. Die schlechte Hälfte des zweiten Tactes würde zum Athemholen und zum Auftacte des ersten Tactes der zweiten rhythmischen Phrase verwendet werden, welche eine entsprechende Wiederholung der ersten

enthalten müßte. In dieser Phrase würden die Senkungen sich so verhalten, daß sie als Auftact zu dem Niederschlage des ersten Tactes hinaufstiegen, als Nachtact von diesem zu der schlechten Tacthälfte hinabfielen, und von dieser als Auftact zu der guten Hälfte des zweiten Tactes wieder hinaufstiegen. Die durch den Sinn der Phrase etwa geforderte Verstärkung auch des zweiten Accentes würde (außer durch die melodische Hebung des Tones) rhythmisch leicht auch dadurch zu ermöglichen sein, daß entweder die Senkung zwischen ihm und dem ersten Accente, oder auch der Auftact zu dem dritten gänzlich ausfiele, was gerade diesem Zwischenaccente eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuziehen müßte. —

Möge diese Andeutung, der leicht zahllose ähnliche hinzuzufügen wären, genügen, um auf die unendliche Mannigfaltigkeit hinzuweisen, die dem Sprachverse für seine stets *sinnvolle* rhythmische Kundgebung zu Gebote steht, wenn in ihm der Sprachausdruck, ganz seinem Inhalte gemäß, sich zum nothwendigen Aufgehen in die musikalische Melodie in der Weise anläßt, daß er diese als die Verwirklichung seiner Absicht aus sich bedingt. Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichthum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.

---

Wir sind durch den rhythmisch accentuirten Sprachvers bereits so dicht auf den gehaltenen Gesangston hingewiesen worden, daß wir dem hier zu Grunde liegenden Gegenstande jetzt nothwendig nähertreten müssen.

Behalten wir fortgesetzt das Eine im Auge, daß die dichterische Absicht sich nur durch vollständige Mittheilung derselben aus dem Verstande an das Gefühl verwirklichen läßt, so haben wir hier, wo die Vorstellung des Actes dieser Verwirklichung durch jene Mittheilung uns beschäftigt, alle Momente des Ausdruckes

genau nach ihrer Fähigkeit zu unmittelbarer Kundgebung an die Sinne zu erforschen, denn durch die Sinne unmittelbar empfängt einzig das Gefühl. Wir hatten zu diesem Zwecke aus der Wortphrase alles Das auszuscheiden, was sie für das Gefühl eindruckslos und zum bloßen Organe des Verstandes machte; wir drängten ihren Inhalt dadurch zu einem reinmenschlichen, dem Gefühle faßbaren zusammen, und gaben diesem Inhalte einen eben so gedrängten sprachlichen Ausdruck, indem wir die nothwendigen Accente der erregten Rede durch dichte Annäherung an einander zu einem, das Gehör (namentlich auch durch Wiederholung der Accentenreihe) unwillkürlich fesselnden Rhythmos erhoben.

Die Accente der so bestimmten Phrase können nun nicht anders als auf Sprachbestandtheile fallen, in welchen der rein menschliche, dem Gefühle faßbare Inhalt am Entschiedensten sich ausdrückt; sie werden daher stets auf diejenigen bedeutsamen Sprachwurzelsylben fallen, in welchen ursprünglich nicht nur ein bestimmter, dem Gefühle faßlicher Gegenstand, sondern auch die Empfindung, die dem Eindrucke dieses Gegenstandes auf uns entspricht, von uns ausgedrückt wurde.

Ehe wir unsre staatlich-politisch oder religiös-dogmatisch, bis zur vollsten Selbstunverständlichkeit umgebildeten Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurück zu empfinden vermögen, sind wir auch nicht im Stande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu fassen. Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständnisse bestimmen, und kein wissenschaftlicher Unterricht, wäre er auch noch so populär bis in unsre Volksschulen hinabgeleitet, würde dieses Sprachverständniß zu erwecken vermögen, das uns nur durch einen ungetrübten liebevollen Verkehr mit der Natur, aus einem nothwendigen Bedürfnisse nach ihrem rein menschlichen Verständnisse, kurz aus einer Noth kommen kann, wie der Dichter sie empfindet, wenn er dem Gefühle mit überzeugender Gewißheit sich mitzutheilen gedrängt ist. — Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das

anatomiſche Secirmeſſer ſchnitt, dem Leibe der Sprache wieder ſchließt, und ihm den Athem einhaucht, der ihn zur Selbſtbewegung beſeele. Dieſer Athem aber iſt — die Muſik. — —

Der nach Erlöſung ſchmachtende Dichter ſteht jetzt im Winterfroſte der Sprache da, und blickt ſehnſüchtig über die pragmatiſch proſaiſchen Schneeflächen hin, von denen das einſt ſo üppig prangende Gefilde, das holde Angeſicht der liebenden Mutter Erde bedeckt iſt. Vor ſeinem ſchmerzlich heißen Athemhauche ſchmilzt aber da und dort, wohin er ſich ergießt, der ſtarre Schnee, und ſiehe da! — aus dem Schooße der Erde ſprießen ihm friſche grüne Keime entgegen, die aus den erſtorben gewähnten alten Wurzeln neu und üppig emporſchießen, — bis die warme Sonne des nie alternden neuen Menſchenfrühlings heraufſteigt, allen Schnee hinwegſchmelzt, und den Keimen die wonnigen Blumen entblühen, die mit lächelndem Auge froh die Sonne begrüßen. —

Jenen alten Urwurzeln muß, wie den Wurzeln der Pflanzen und Bäume — ſo lange ſie noch in dem wirklichen Erdboden ſich feſtzuhalten vermögen, eine immer neu zeugende Kraft innewohnen, ſobald auch ſie aus dem Boden des Volkes ſelbſt noch nicht herausgeriſſen worden ſind. Das Volk bewahrt aber unter der froſtigen Schneedecke ſeiner Civiliſation, in der Unwillkür ſeines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es ſelbſt mit dem Boden der Natur zuſammenhängt, und Jeder wendet ſich ihrem unwillkürlichen Verſtändniſſe zu, der aus der Hatz unſres ſtaatsgeſchäftlichen Sprachverkehres ſich einer liebevollen Anſchauung der Natur zukehrt, und ſo dem Gefühle dieſe Wurzeln durch einen unbewußten Gebrauch von ihren verwandtſchaftlichen Eigenſchaften erſchließt. Der Dichter iſt nun aber der Wiſſende des Unbewußten, der abſichtliche Darſteller des Unwillkürlichen; das Gefühl, das er dem Mitgefühle kundgeben will, lehrt ihn den Ausdruck, deſſen er ſich bedienen muß: ſein Verſtand aber zeigt ihm die Nothwendigkeit dieſes Ausdruckes. Will der Dichter, der ſo aus dem Bewußtſein zu dem Unbewußtſein ſpricht, ſich Rechenſchaft von dem natürlichen Zwange geben, warum er dieſen Ausdruck und keinen anderen gebrauchen muß, ſo lernt er die Natur dieſes Ausdruckes kennen, und in ſeinem Drange zur Mittheilung gewinnt er aus dieſer Natur das Vermögen, dieſen Ausdruck als

einen nothwendigen selbst zu beherrschen. — Forscht nun der Dichter nach der Natur des Wortes, das ihm von dem Gefühle als das einzige bezeichnende für einen Gegenstand, oder eine durch ihn erweckte Empfindung, aufgenöthigt wird, so erkennt er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes, die aus der Nothwendigkeit des ursprünglichsten Empfindungszwanges des Menschen erfunden oder gefunden ward. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, um der gefühlszwingenden Kraft inne zu werden, die ihr zu eigen sein muß, weil sie aus ihr so bestimmend sich auf sein Gefühl äußert, — so gewahrt er endlich den Quell dieser Kraft in dem reinsinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist.

Dieser tönende Laut ist das verkörperte innere Gefühl, das seinen verkörpernden Stoff in dem Momente seiner Kundgebung nach Außen gewinnt, und zwar gerade so gewinnt, wie er sich — nach der Besonderheit der Erregung — in dem tönenden Laute dieser Wurzel kundgiebt. In dieser Aeußerung des inneren Gefühles liegt nun auch der zwingende Grund ihrer Wirkung durch Anregung des entsprechenden inneren Gefühles des anderen Menschen, an den jene Aeußerung gelangt; und dieser Gefühlszwang, will ihn der Dichter auf Andere so ausüben, wie er ihn selbst empfand, ermöglicht sich nur durch die vollste Fülle in der Aeußerung des tönenden Lautes, in welchem sich das besondere innere Gefühl am Erschöpfendsten und Ueberzeugendsten einzig mittheilen kann.

Dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird, ist für die besondere Eigenthümlichkeit seiner Kundgebung in der Sprachwurzel aber durch die Mitlauter bestimmt, die ihn aus einem Momente allgemeinen Ausdruckes zum besonderen Ausdrucke dieses einen Gegenstandes oder dieser einen Empfindung bestimmen. Der Consonant hat somit zwei Hauptwirksamkeiten, die wir ihrer entscheidenden Wichtigkeit wegen genau zu beachten haben.

Die erste Wirksamkeit des Consonanten besteht darin, daß er den tönenden Laut der Wurzel zu bestimmter Charakteristik dadurch erhebt, daß er sein unendlich flüssiges Element sicher begränzt, und durch die Linien dieser Umgränzung gewissermaßen seiner Farbe die Zeichnung zuführt, die ihn zur genau unterscheidbaren, kenntlichen Gestalt macht. Diese Wirksamkeit des Consonanten ist demnach vom Vocale ab nach Außen gewandt. Sie geht darauf hin, das vom Vocale zu Unterscheidende bestimmt von ihm abzusondern, zwischen ihm und dem zu Unterscheidenden sich gleichsam als Gränzpfahl hinzustellen. Diese wichtige Stellung nimmt der Consonant vor dem Vocale, als Anlaut, ein; als Ablaut, nach dem Vocale, ist er insofern von minderer Wichtigkeit für die Abgränzung des Vocales nach Außen, als dieser in seiner charakteristischen Eigenschaft sich bereits vor dem Mitklingen des Ablautes kundgegeben haben muß, und dieses somit mehr aus dem Vocale selbst als sein ihm nothwendiger Absatz bedingt wird; wogegen er allerdings dann von entscheidender Wichtigkeit ist, wenn der Ablaut durch Verstärkung des Consonanten den vorlautenden Vocal in der Weise bestimmt, daß der Ablaut selbst zum charakteristischen Hauptmomente der Wurzel sich erhebt.

Auf die Bestimmung des Vocales durch den Consonanten kommen wir nachher zurück; für jetzt haben wir die Wirksamkeit des Consonanten nach Außen uns vorzuführen, und diese Wirksamkeit äußert er am Entscheidendsten in der Stellung vor dem Vocale der Wurzel, als Anlaut. In dieser Stellung zeigt er uns gewissermaßen das Angesicht der Wurzel, deren Leib als warmströmendes Blut der Vocal erfüllt, und deren, dem betrachtenden Auge abliegende Rückseite der Ablaut ist. Verstehen wir unter dem Angesichte der Wurzel die ganze physiognomische Außenseite des Menschen, die uns dieser beim Begegnen zuwendet, so gewinnen wir eine genau entsprechende Bezeichnung für die entscheidende Wichtigkeit des consonirenden Anlautes. In ihm zeigt sich uns die Individualität der begegnenden Wurzel zunächst, wie der Mensch zunächst durch seine physiognomische Außenseite uns als Individualität erscheint, und an diese Außenseite halten wir uns so lange, bis das Innere durch breitere Entwickelung sich uns hat kundgeben können. Diese physiognomische Außenseite der Sprachwurzel theilt

sich — so zu sagen — dem Auge des Sprachverständnisses mit, und diesem Auge hat sie der Dichter auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, der, um von dem Gefühle vollständig begriffen zu werden, seine Gestalten dem Auge und dem Ohre zugleich vorzuführen hat. Wie nun aber das Gehör eine Erscheinung unter vielen anderen als kenntlich und Aufmerksamkeit fesselnd nur dadurch fassen kann, daß sie sich ihm in einer Wiederholung vorführt, die den anderen Erscheinungen eben nicht zu Theil wird, und durch diese Wiederholung ihm als das Ausgezeichnete hinstellt, das als ein Wichtiges seine vorzügliche Theilnahme erregen soll, so ist auch jenem „Auge" des Gehöres die wiederholte Vorführung der Erscheinung nothwendig, die sich als eine unterschiedene und bestimmt kenntliche ihm darstellen soll. Die nach der Nothwendigkeit des Athems rhythmisch gebundene Wortphrase theilte ihren inhaltlichen Sinn nur dadurch verständlich mit, daß sie durch mindestens zwei sich entsprechende Accente, in einem das Bedingende wie das Bedingte umfassenden Zusammenhange, sich kundgab. In dem Drange, das Verständniß der Phrase als eines Gefühlsausdruckes dem Gefühle zu erschließen, und im Bewußtsein, daß dieser Drang nur durch die erregteste Theilnahme des unmittelbar empfangenen sinnlichen Organes zu befriedigen ist, hat nun der Dichter die nothwendigen Accente des rhythmischen Verses, um sie dem Gehöre auf das Wirkungsvollste zu empfehlen, in einem Gewande vorzuführen, das sie nicht nur von den unbetonten Wurzelwörtern der Phrase vollkommen unterscheidet, sondern diese Unterscheidung dem „Auge" des Gehöres auch dadurch merklich macht, daß es sich als ein gleiches, ähnliches Gewand beider Accente darstellt. Die Gleichheit der Physiognomie der durch den Sprachsinn accentuirten Wurzelwörter macht diese jenem Auge schnell kenntlich, und zeigt sie ihm in einem verwandtschaftlichen Verhältnisse, das nicht nur dem sinnlichen Organe schnell faßlich ist, sondern in Wahrheit auch dem Sinne der Wurzel innewohnt.

Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande; erst die verkörperte Empfindung ist aber eine verständliche, und dieser Körper ist sowohl selbst ein sinnlicher, als auch ein nur von dem entsprechenden Gehörsinne entscheidend wahrnehmbarer. Der Ausdruck des Dichters wird

daher ein schnell verständlicher, wenn er die auszudrückende Empfindung zu ihrem innersten Gehalte zusammendrängt, und dieser innerste Gehalt wird in seinem bedingenden wie bedingten Momente nothwendig ein verwandtschaftlich einheitlicher sein. Eine einheitliche Empfindung äußert sich aber unwillkürlich auch in einem einheitlichen Ausdrucke, und dieser einheitliche Ausdruck gewinnt seine vollste Ermöglichung aus der Einheit der Sprachwurzel, die sich in der Verwandtschaft des bedingenden und des bedingten Hauptmomentes der Phrase offenbart. Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelwörter rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wurzeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache —, ganz unzweifelhaft begreiflich; und erst wenn diese Empfindung in solchem Ausdrucke als eine einheitliche unser Gefühl unwillkürlich bestimmt hat, rechtfertigt sich vor unserem Gefühle auch die Mischung dieser Empfindung mit einer anderen. Eine gemischte Empfindung dem bereits bestimmten Gefühle schnell verständlich zu machen, hat die dichterische Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein sinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfassender und doch bestimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zu Grunde liegt. Der sinnig-sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächst durch seine reinsinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine natürliche sich ihm einschmeichelt. Der Sinn des stabgereimten Wurzelwortes, in welchem bereits die neu hinzugezogene andere Empfindung sich kundgiebt, stellt sich, durch die unwillkürliche Macht des gleichen Klanges auf das sinnliche Gehör, an sich aber schon als ein Verwandtes heraus, als ein Gegensatz, der in der Gattung der Hauptempfindung mit inbegriffen ist, und als solcher nach seiner generellen Verwandtschaft mit der zuerst ausgedrückten Empfindung durch das ergriffene Gehör dem Gefühle, und durch dieses endlich selbst dem Verstande, mitgetheilt wird*.

* „Die Liebe bringt Lust und — Leid."

Das Vermögen des unmittelbar empfangenden Gehöres ist hierin so unbegränzt, daß es die entfernteſt von ſich abliegenden Empfindungen, ſobald ſie ihm in einer ähnlichen Phyſiognomie vorgeführt werden, zu verbinden weiß, und ſie dem Gefühle als verwandte, reinmenſchliche, zur umfaſſenden Aufnahme zuweiſt. Was iſt gegen dieſe allumfaſſende und allverbindende Wundermacht des ſinnlichen Organes der nackte Verſtand, der ſich dieſer Wunderhülfe begiebt und den Gehörſinn zum ſclaviſchen Laſtträger ſeiner ſprachlichen Induſtriewaaren-Ballen macht! Dieſes ſinnliche Organ iſt gegen Den, der ſich ihm liebevoll mittheilt, ſo hingebend und überſchwenglich reich an Liebesvermögen, daß es das durch den wühleriſchen Verſtand millionenfach Zerriſſene und Zertrennte als Reinmenſchliches, urſprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzuſtellen, und dem Gefühle zum entzückendſten Hochgenuſſe darzubieten vermag. — Naht Euch dieſem herrlichen Sinne, Ihr Dichter! Naht Euch ihm aber als ganze Männer und mit vollem Vertrauen! Gebt ihm das Umfangreichſte, was Ihr zu faſſen vermögt, und was Euer Verſtand nicht binden kann, das wird dieſer Sinn Euch binden und als unendliches Ganzes Euch wiederzuführen. Drum kommt ihm herzhaft entgegen, Aug' in Aug'; bietet ihm Euer Angeſicht, das Angeſicht des Wortes, — nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr ſchlaff und matt im Endreime Eurer proſaiſchen Rede nachſchleppt und dem Gehöre zur Abfertigung hinhaltet, — wie als ob es Eure Worte um den Lohn dieſes kindiſchen Geklingels, das man Wilden und Albernen zur Beſchwichtigung vormacht, ungeſtört durch ſeine Pforte zu dem neu zerſetzenden Hirne einlaſſen ſolle. Das Gehör iſt kein Kind; es iſt ein ſtarkes, liebevolles Weib, das in ſeiner Liebe Den am Höchſten zu beſeligen vermag, der in ſich ihm den vollſten Stoff zur Beſeligung zuführt.

---

Und wie wenig boten wir bis jetzt noch dieſem Gehöre, da wir ihm ſoeben nur den conſonirenden Stabreim zuführten, durch den allein ſchon es uns das Verſtändniß aller Sprache erſchloß! Forſchen wir weiter, um zu ſehen, wie dieſes Sprachverſtändniß durch die höchſte Erregung des Gehöres ſich zum höchſten Menſchenverſtändniſſe zu erheben vermag. —

Wir haben nochmals zu dem Conſonanten zurückzukehren, um ihn in ſeiner zweiten Wirkſamkeit uns vorzuſtellen. —

Die befähigende Kraft, ſelbſt die anſcheinend verſchiedenſten Gegenſtände und Empfindungen dem Gehöre durch den Reim des Anlautes als verwandt vorzuführen, erhält der Conſonant, der hierin ſeine Wirkſamkeit nach Außen kundgab, wiederum nur aus ſeiner Stellung zu dem tönenden Vocale der Wurzel, in der es ſeine Wirkſamkeit nach Innen, durch Beſtimmung des Charakters des Vocales ſelbſt, äußert. — Wie der Conſonant den Vocal nach Außen abgränzt, ſo begränzt er ihn auch nach Innen, d. h. er beſtimmt die beſondere Eigenthümlichkeit ſeiner Kundgebung durch die Schärfe oder Weichheit, mit der er ihn nach Innen berührt*. Dieſe wichtige Wirkung des Conſonanten nach Innen bringt uns aber in ſo unmittelbare Berührung mit dem Vocale, daß wir jene Wirkung zu einem großen Theile wiederum nur aus dem Vocale ſelbſt begreifen können, auf den wir, als den eigentlichen rechtfertigenden Inhalt der Wurzel, mit unwiderſtehlicher Nothwendigkeit hingewieſen werden.

Wir bezeichneten die umgebenden Conſonanten als das Gewand des Vocales, oder, beſtimmter, als ſeine phyſiognomiſche Außenſeite. Bezeichnen wir ſie nun, und zumal um ihrer erkannten Wirkung nach Innen willen, noch genauer als das organiſch mit dem Inneren des menſchlichen Leibes verwachſene Fleiſchfell deſſelben, ſo erhalten wir eine getreu entſprechende Vorſtellung von dem Weſen des Conſonanten und des Vocales, ſowie von ihren organiſchen Beziehungen zu einander. — Faſſen wir den Vocal als den ganzen inneren Organismus des lebendigen menſchlichen Leibes,

---

* Der Sänger, der aus dem Vocale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet ſehr lebendig den beſtimmenden Unterſchied, den energiſche Conſonanten — wie K, R, P, T — oder gar verſtärkte — wie Schr, Sp, St, Pr —, und ſchlaffere, weiche — wie G, L, B, D, W, — auf den tönenden Laut äußern. Ein verſtärkter Ablaut — nd, rt, ſt, ft — giebt da, wo er wurzelhaft iſt — wie in „Hand", „hart", „Haſt", „Kraft" —, dem Vocale mit ſolcher Beſtimmtheit die Eigenthümlichkeit und Dauer ſeiner Kundgebung an, daß er dieſe letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradesweges bedingt, und daher als charakteriſtiſches Merkmal der Wurzel zum Reime — als Aſſonanz — ſich beſtimmt (wie in „Hand und Mund").

der aus sich heraus die Gestaltung seiner äußeren Erscheinung so bedingt, wie er sie dem Auge des Beschauenden mittheilt, so haben wir den Consonanten, die sich als diese Erscheinung eben dem Auge darstellen, außer dieser Wirksamkeit nach Außen auch die wichtige Thätigkeit zuzusprechen, die darin besteht, daß sie dem inneren Organismus durch die verzweigte Zusammenwirkung der Empfindungsorgane diejenigen äußeren Eindrücke zuführen, die diesen Organismus für seine Besonderheit im Aeußerungsvermögen wiederum bestimmen. Wie nun das Fleischfell des menschlichen Leibes eine Haut hat, die es nach Außen vor dem Auge begränzt, so hat es auch eine Haut, die es nach Innen den inneren Lebensorganen zuwendet: mit dieser inneren Haut ist es von diesen Organen aber keineswegs vollständig abgesondert, sondern an ihr hängt es vielmehr mit diesen in der Weise zusammen, daß es von ihnen seine Nahrung und sein nach Außen zu wendendes Gestaltungsvermögen gewinnen kann. — Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung der nöthigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Ueberfülle inneren Reichthumes, durch den Athem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach Außen unmittelbar selbst ergießt. — Dieses Herz ist der tönende Laut in seiner reichsten, selbstständigsten Thätigkeit. Sein belebendes Blut, das er nach Außen zum Consonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Ueberfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach Außen zu wenden.

Nach Außen wendet sich der innere Mensch als tönender an das Gehör, wie seine äußere Gestalt sich an das Gesicht wandte. Als diese äußere Gestalt des Wurzelvocales erkannten wir den Consonanten, und wir mußten, da Vocal wie Consonant sich an das Gehör mittheilen, dies Gehör uns nach einer hörenden und

sehenden Eigenschaft vorstellen, um diese letztere für den Consonanten, gleichsam den äußeren Sprachmenschen, in Anspruch zu nehmen. Stellte sich dieser Consonant, den wir nach seiner äußersten und wichtigsten, sinnlichen wie sinnigen, Wirksamkeit im Stabreime uns vergegenwärtigten, nun dem „Auge" des Gehöres dar, so theilt sich dagegen jetzt der Vocal, den wir nach seiner eigensten lebengebenden Eigenschaft erkannten, dem „Ohre" des Gehöres selbst mit. Nur aber, wenn er nach seiner vollsten Eigenschaft, ganz in der selbstständigen Fülle, wie wir sie den Consonanten im Stabreime entfalten ließen, nicht nur als tönender Laut, sondern als lautender Ton sich kundzugeben vermag, ist er im Stande, jenes „Ohr" des Gehöres, dessen „Sehkraft" wir nach höchster Fähigkeit für den Consonanten in Anspruch nahmen, nach der unendlichen Fülle seines hörenden Vermögens in dem Grade zu erfüllen, daß es in das nothwendige Uebermaß von Entzücken geräth, aus welchem es das Empfangene an das zu höchster Erregung zu steigernde Allgefühl des Menschen mittheilen muß. — Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und Ohre zugleich sich kundgiebt, so überzeugt auch das Mittheilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem „Auge und dem Ohre" dieses Gehöres gleichbefriedigend mittheilt. Dies geschieht aber nur durch die Wort-Tonsprache, und der Dichter wie der Musiker theilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge, der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres. Nur das ganze, sehende und hörende, das ist — das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit. —

Jene zwingende Kraft, die der Sprachwurzel innewohnte und den nach sicherstem Gefühlsausdrucke suchenden Dichter mit Nothwendigkeit dazu bestimmte, sich gerade dieses einen, seiner Absicht einzig entsprechenden Wurzelwortes zu bedienen, erkennt dieser Dichter nun mit überzeugendster Gewißheit in dem tönenden Vocale, sobald er ihn in seiner höchsten Fülle als wirklichen athembeseelten Ton sich vorführt. In diesem Tone spricht sich am Unverkennbarsten der Gefühlsinhalt des Vocales aus, der aus innerster

Nothwendigkeit gerade in diesem und keinem anderen Vocale sich äußern konnte, wie dieser Vocal, dem äußeren Gegenstande gegenüber, gerade diesen und keinen anderen Consonanten aus sich nach Außen verdichtete. Diesen Vocal in seinen höchsten Gefühlsausdruck auflösen, ihn nach höchster Fülle im Herzensgesangstone sich ausbreiten und verzehren lassen, heißt für den Dichter so viel, als das bisher willkürlich und deshalb beunruhigend Erscheinende in seinem dichterischen Ausdrucke zu einem Unwillkürlichen, das Gefühl so bestimmt Wiedergebenden als bestimmend Erfassenden machen. Volle Beruhigung gewinnt er daher nur in der vollsten Erregtheit seines Ausdruckes; dadurch, daß er sein Ausdrucksvermögen nach der höchsten, ihm innewohnenden Fähigkeit verwendet, macht er es einzig zu dem Organe des Gefühles, das dem Gefühle wiederum unmittelbar sich mittheilt; und aus seinem eigenen Sprachvermögen erwächst ihm dieses Organ, sobald er es nach seiner ganzen Fähigkeit ermißt und verwendet. —

Der Dichter, der zu möglichst bestimmter Mittheilung einer Empfindung bereits die, nach Sprachaccenten geordnete Reihe im musikalischen Tacte sich kundgebender Wörter durch den consonirenden Stabreim zu einem, dem Gefühle leichter mittheilbaren sinnlichen Verständnisse zu bringen suchte, wird dies Gefühlsverständniß nun immer vollkommener ermöglichen, wenn er die Vocale der accentuirten Wurzelwörter, wie zuvor ihre Consonanten, wiederum zu einem Reime verbindet, der ihr Verständniß dem Gefühle auf das Bestimmendste erschließt. Das Verständniß des Vocales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten anderen Wurzelvocale, sondern, da alle Vocale unter sich urverwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandtschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vocal ist selbst nichts Anderes, als der verdichtete Ton: seine besondere Kundgebung bestimmt sich durch seine Wendung nach der äußeren Oberfläche des Gefühlskörpers, der — wie wir sagten — dem Auge des Gehöres das abgespiegelte Bild des äußeren, auf den Gefühlskörper wirkenden, Gegenstandes darstellt; die Wirkung des Gegenstandes auf den Gefühlskörper selbst giebt der Vocal durch unmittelbare Aeußerung des Gefühles auf dem ihm nächsten

Wege kund, indem er seine, von Außen empfangene Individualität zu der Universalität des reinen Gefühlsvermögens ausdehnt, und dies geschieht im musikalischen Tone. Was den Vocal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Consonanten nach Außen bestimmte, zu dem kehrt er, von Außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten, aufzulösen: dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlserguſſe wird.

Dadurch, daß der Dichter den Vocal des accentuirten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein: von diesem Augenblicke an hat er die Verwandtschaft der Accente nicht mehr nach einem, jenem Auge des Gehöres erkennbaren Maße zu bestimmen, sondern die für das schnelle Empfängniß des Gefühles als nothwendig erforderliche Verwandtschaft der zu musikalischen Tönen gewordenen Vocale bestimmt sich nun nach einem Maße, das, nur jenem Ohre des Gehöres erkennbar, in seiner empfängnißfähigen Eigenthümlichkeit sicher und gebieterisch begründet ist. — Die Verwandtschaft der Vocale zeigt sich schon für die Wortsprache als eine ihnen allen urgleiche mit solcher Bestimmtheit, daß wir Wurzelsylben, denen der Anlaut fehlt, allein schon aus dem Offenstehen des Vocales nach vorn als stäbzureimende erkennen, und hierin keineswegs durch die volle äußere Aehnlichkeit des Vocales bestimmt werden; wir reimen z. B. „Aug' und Ohr"*. Diese Urverwandtschaft, die in der Wortsprache als ein unbewußtes Gefühlsmoment sich erhalten hat, bringt die volle Tonsprache dem Gefühle zum untrüglichen Bewußtsein; indem sie den besonderen Vocal zum musikalischen Tone erweitert, theilt sie seine Besonderheit unserem Gefühle als in einem urverwandtschaftlichen Verhältnisse enthalten und aus dieser Verwandtschaft geboren mit, und läßt

* Wie vortrefflich bezeichnet in diesem Reime die Sprache die zwei nach Außen offenliegendsten Empfängnißorgane durch die nach Außen ebenfalls offenliegenden Vocale; es ist, als ob diese Organe hierin als mit der ganzen Fülle ihrer universellen Empfängnißkraft aus dem Inneren unmittelbar und nackt nach Außen gewandt sich kundgäben.

ns als die Mutter der reichen Vocalfamilie das unmittelbar nach
ußen gewandte reinmenschliche Gefühl selbst erkennen, das sich
ur nach Außen wendet, um wiederum unserem reinmenschlichen
efühle sich mitzutheilen.

Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen
ocallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter
ewerkstelligen, sondern der Tondichter.

# III.

Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. Das Verfahren des dichtenden Verstandes ging im Drange nach Mittheilung an das Gefühl dahin, aus den weitesten Fernen sich zu dichtester Wahrnehmbarkeit durch das sinnliche Empfängnißvermögen zu sammeln; von hier aus, vom Punkte der unmittelbaren Berührung mit dem sinnlichen Empfängnißvermögen, hat sich das Gedicht ganz so auszubreiten, wie das empfangende sinnliche Organ, das zur Wahrnehmung des Gedichtes sich ebenfalls auf einen dichten, nach Außen gewandten Punkt zusammendrängte, unmittelbar durch die Empfängniß sich in weitere und immer weitere Kreise, bis zur Erregung alles innerlichen Empfindungsvermögens, ausbreitet.

Das Verkehrte in dem nothgedrungenen Verfahren des einsamen Dichters und des einsamen Musikers lag bisher eben darin, daß der Dichter, um dem Gefühle sich faßlich mitzutheilen, sich in jene vage Breite ausdehnte, in der er zum Schilderer tausender von Einzelnheiten wurde, die eine bestimmte Gestalt der Phantasie so kenntlich wie möglich vorführen sollten: die von vielfachen bunten Einzelnheiten bedrängte Phantasie konnte sich des vorgeführten

Gegenstandes endlich immer wieder nur dadurch bemächtigen, daß sie diese verwirrenden Einzelnheiten genau zu fassen suchte und hierdurch in die Wirksamkeit des reinen Verstandes sich verlor, an den der Dichter sich einzig nur wieder wenden konnte, wenn er von der massenhaften Breite seiner Schilderungen betäubt sich schließlich nach einem ihm vertrauten Anhaltspunkte umsah. Der absolute Musiker sah sich dagegen bei seinem Gestalten gedrängt, ein unendlich weites Gefühlselement zu bestimmten, dem Verstande möglichst wahrnehmbaren Punkten zusammenzudrängen; er mußte hierzu der Fülle seines Elementes immer mehr entsagen, das Gefühl zu einem — an sich aber unmöglichen — Gedanken zu verdichten sich mühen, und endlich diese Verdichtung nur durch vollständige Entkleidung von allem Gefühlsausdrucke an eine gedachte, einem beliebigen äußeren Gegenstande nachgeahmte Erscheinung, der willkürlichen Phantasie empfehlen. — Die Musik glich so dem lieben Gotte unserer Legenden, der vom Himmel auf die Erde herabstieg, um sich dort aber ersichtlich zu machen, Gestalt und Gewand gemeiner Alltagsmenschen annehmen mußte: keiner merkte in dem oft zerlumpten Bettler mehr den lieben Gott. Der wahre Dichter soll nun aber kommen, der mit dem hellsehenden Auge der höchsten erlösungsbedürftigsten Dichternoth in dem schmutzigen Bettler den erlösenden Gott erkennt, Krücken und Lumpen von ihm nimmt, und auf dem Hauche seines sehnsüchtigen Verlangens mit ihm sich in die unendlichen Räume aufschwingt, in die der befreite Gott mit seinem Athem undenkliche Wonnen des seligsten Gefühles auszugießen weiß. So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht Das sind, was wir sein *können*, und deshalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben *können*, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig Das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben *müssen*, wenn wir ganz Das *sind*, was wir sein können.

---

Der Tondichter hat nun die Töne des Verses nach ihrem verwandtschaftlichen Ausdrucksvermögen so zu bestimmen, daß sie nicht nur den Gefühlsinhalt dieses oder jenes Vocales, als *besonderen* Vocales, kundgeben, sondern diesen Inhalt zugleich als einen *allen*

Tönen des Verſes verwandten, und dieſen verwandten Inhalt als ein beſonderes Glied der Urverwandtſchaft aller Töne dem Gefühle darſtellen.

Dem Wortdichter war die Aufdeckung einer dem Gefühle und durch dieſes dem Verſtande endlich ſelbſt einleuchtenden Verwandtſchaft der von ihm hervorgehobenen Accente nur durch den conſonirenden Stabreim der Sprachwurzeln möglich; was dieſe Verwandtſchaft beſtimmte, war aber gerade nur die Beſonderheit des gleichen Conſonanten; kein anderer Conſonant konnte ſich mit dieſem reimen, und die Verwandtſchaft war daher nur auf eine beſondere Familie beſchränkt, die gerade nur dadurch dem Gefühle kenntlich war, daß ſie als eine durchaus getrennte Familie ſich kundgab. Der Tondichter dagegen hat über einen verwandtſchaftlichen Zuſammenhang zu verfügen, der bis in das Unendliche reicht; und mußte ſich der Wortdichter damit begnügen, durch die volle Gleichheit ihrer anlautenden Conſonanten gerade nur die beſonders hervorgehobenen Wurzelwörter ſeiner Phraſe dem Gefühle als ſinnlich wie ſinnig verwandt vorzuführen, ſo hat der Muſiker dagegen die Verwandtſchaft ſeiner Töne zunächſt in der Ausdehnung darzuſtellen, daß er ſie von den Accenten aus über alle, auch unbetonteren Vocale der Phraſe ausgießt, ſo daß nicht die Vocale der Accente allein, ſondern alle Vocale überhaupt als unter ſich verwandt dem Gefühle ſich darſtellen.

Wie die Accente in der Phraſe ihr beſonderes Licht nicht nur zuerſt durch den Sinn, ſondern in ihrer ſinnlichen Kundgebung durch die in der Senkung befindlichen, unbetonteren Wörter und Sylben erhalten, ſo haben auch die Haupttöne ihr beſonderes Licht von den Nebentönen zu gewinnen, welche zu ihnen ſich ganz ſo zu verhalten haben, wie die Auf- und Abtacte zu den Hebungen. Die Wahl und Bedeutung jener Nebenwörter und -ſylben, ſowie ihre Beziehung zu den accentuirten Wörtern ward zunächſt von dem Verſtandesinhalte der Phraſe beſtimmt; nur in dem Grade, als dieſer Verſtandesinhalt durch Verdichtung umfangreicher Momente zu einem gedrängten, dem Gehörſinne auffallend wahrnehmbaren Ausdrucke geſteigert wurde, verwandelte er ſich in einen Gefühlsinhalt. Die Wahl und Bedeutung der Nebentöne, ſowie ihre Beziehung zu den Haupttönen, iſt nun vom Verſtandesinhalte

der Phrase insofern nicht mehr abhängig, als dieser im rhythmischen Verse und im Stabreime bereits zu einem Gefühlsinhalte sich verdichtet hat, und die volle Verwirklichung dieses Gefühlsinhaltes durch seine unmittelbarste Mittheilung an die Sinne von da an einzig nur noch bewerkstelligt werden soll, wo durch die Auflösung des Vocales in den Gesangston die reine Sprache des Gefühles als die einzig noch vermögende anerkannt worden ist. Von dem musikalischen Ertönen des Vocales in der Wortsprache an ist das Gefühl zum bestimmten Anordner aller weiteren Kundgebung an die Sinne erhoben worden, und das musikalische Gefühl bestimmt nun allein noch die Wahl und Bedeutung der Neben- wie Haupttöne, und zwar nach der Natur der Tonverwandtschaft, deren besonderes Glied durch den nothwendigen Gefühlsausdruck der Phrase zur Wahl entschieden wird.

Die Verwandtschaft der Töne ist aber die musikalische *Harmonie*, die wir hier zunächst nach ihrer Ausdehnung in der Fläche aufzufassen haben, in welcher sich die Gliedfamilien der weitverzweigten Verwandtschaft als *Tonarten* darstellen. Behalten wir jetzt die hier gemeinte *horizontale* Ausdehnung der Harmonie im Auge, so behalten wir uns ausdrücklich die allbestimmende Eigenschaft der Harmonie in ihrer *verticalen* Ausdehnung zu ihrem Urgrunde für den entscheidenden Moment unserer Darstellung vor. Jene horizontale Ausdehnung, als Oberfläche der Harmonie, ist aber die Physiognomie derselben, die dem Auge des Dichters noch erkennbar ist: sie ist der Wasserspiegel, der dem Dichter noch sein eigenes Bild zurückspiegelt, wie er dies Bild zugleich auch dem beschauenden Auge Desjenigen, an den der Dichter sich mittheilen wollte, zuführt. Dieses Bild aber ist in Wahrheit die verwirklichte Absicht des Dichters, — eine Verwirklichung, die dem Musiker wiederum nur möglich ist, wenn er aus der Tiefe des Meeres der Harmonie zu dessen Oberfläche auftaucht, auf der eben die entzückende Vermälung des zeugenden dichterischen Gedankens mit dem unendlichen Gebärungsvermögen der Musik gefeiert wird.

Jenes wogende Spiegelbild ist die *Melodie*. In ihr wird der dichterische Gedanke zum unwillkürlich ergreifenden Gefühlsmomente, wie das musikalische Gefühlsvermögen in ihr die Fähigkeit gewinnt, sich bestimmt und überzeugend, als scharf begrenzte,

zu plastischer Individualität gestaltete, menschliche Erscheinung kund zu geben. Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Unbewußtsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargethane Unwillkürliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Nothwendigkeit eines aus weitester Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes.

---

Halten wir nun diese, auf der horizontalen Oberfläche der Harmonie als Spiegelbild des dichterischen Gedankens erscheinende, und der Urverwandtschaft der Töne durch Aufnahme in eine Familie dieser Verwandtschaft — die Tonart — eingereihte Melodie gegen jene mütterliche Urmelodie, aus der einst die Wortsprache geboren wurde, so zeigt sich uns folgender überaus wichtige, und hier mit Bestimmtheit ins Auge zu fassende Unterschied.

Aus einem unendlich verfließenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmälig immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in jener Urmelodie der Art zu äußern, daß der naturnothwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortsprache steigerte. Das Bezeichnendste der ältesten Lyrik ist Das, daß in ihr die Worte und der Vers aus dem Tone und der Melodie hervorgingen, wie sich die Leibesgebärde aus der allgemein hindeutenden und nur in öfterster Wiederholung verständlichen Tanzbewegung zur gemessteneren, bestimmteren mimischen Gebärde verkürzte. Je mehr sich in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete; je mehr demnach auch der Inhalt der Lyrik aus einem Gefühlsinhalte zu einem Verstandesinhalte ward, — desto erkennbarer entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie, deren es sich gewissermaßen für seinen Vortrag nur noch bediente, um einen kälteren didaktischen Inhalt dem altgewohnten Gefühle so schmackhaft wie möglich zuzuführen. Die Melodie selbst, wie sie einst dem Urempfindungsvermögen der Menschen als nothwendiger Gefühlsausdruck entblüht war und in dem ihr entsprechenden Vereine mit Wort und Gebärde sich zu der Fülle

entwickelt hatte, die wir noch heute in der ächten Volksmelodie wahrnehmen, vermochten jene reflectirenden Verstandesdichter nicht zu modeln und dem Inhalte ihrer Ausdrucksweise entsprechend zu variiren; noch weniger aber war es ihnen möglich, aus dieser Ausdrucksweise selbst zur Bildung neuer Melodien sich anzulassen, weil eben der Fortschritt der allgemeinen Entwickelung in dieser großen Bildungsperiode ein Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande war, und der wachsende Verstand in seinem Experimentiren sich nur gehindert fühlen konnte, wenn er zur Erfindung neuer Gefühlsausdrücke, die ihm fern lagen, irgendwie gedrängt worden wäre.

So lange die lyrische Form eine von der Oeffentlichkeit anerkannte und geforderte blieb, variirten daher die Dichter, die dem Inhalte ihrer Dichtungen nach zum Erfinden von Melodien unfähig geworden waren, vielmehr das Gedicht, nicht aber die Melodie, die sie unverrückt stehen ließen, und der zu lieb sie nur dem Ausdrucke ihrer dichterischen Gedanken eine äußerliche Form verliehen, welche sie als Textvariation der unveränderten Melodie unterlegten. Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik, und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker, können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen nothwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem so lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse, daß wir diese so mannigfaltige sinnliche Kundgebung nicht als aus dem Inhalte der dichterischen Absicht an sich hervorgegangen, sondern als aus der Melodie bedingt, und ihren unwandelbaren Anforderungen mit Gehorsam zurechtgelegt, begreifen können. — Noch heute kennen wir die ächtesten Volksmelodien nur mit späteren Texten, die zu ihnen, den einmal bestehenden und beliebten Melodien, auf diese oder jene äußere Veranlassung hin nachgedichtet worden sind, und — wenn auch auf einer bei Weitem niedrigeren Stufe — verfahren noch heute, zumal französische, Vaudevilledichter, indem sie ihre Verse zu bekannten Melodien dichten und diese Melodien kurzweg dem Darsteller bezeichnen, nicht unähnlich den griechischen Lyrikern und Tragödiendichtern, die jedenfalls zu fertigen, der ältesten Lyrik ureigenen und im Munde des

Volkes — namentlich bei heiligen Gebräuchen — fortlebenden Melodien die Verse dichteten, deren wunderbar reiche Rhythmik uns jetzt, da wir jene Melodien nicht mehr kennen, in Erstaunen setzt.

Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unbestreitbar aus dem Schoße der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. Was diese Dramen in ihrer Wirkung uns aber noch als so ergreifend hinstellt, das ist eben das in ihnen beibehaltene, und in den Hauptmomenten stärker wiederkehrende lyrische Element, in dessen Verwendung der Dichter mit vollem Bewußtsein verfuhr, gerade wie der Didaktiker, der seine Lehrgedichte der Jugend in den Schulen im gefühlbestimmenden lyrischen Gesange vorführte. Nur zeigt uns ein tieferer Blick, daß der tragische Dichter seiner Absicht nach minder unverholen und redlich war, wenn er sie in das lyrische Gewand einkleidete, als da, wo er sie unumwunden nur noch in der gesprochenen Rede ausdrückte, und in dieser didaktischen Rechtschaffenheit aber künstlerischen Unredlichkeit liegt der schnelle Verfall der griechischen Tragödie begründet, der das Volk bald anmerkte, daß sie nicht sein Gefühl unwillkürlich, sondern seinen Verstand willkürlich bestimmen wollte. Euripides hatte unter der Geißel des aristophanischen Spottes blutig für diese plump von ihm aufgedeckte Lüge zu büßen. Daß dann die immer didaktisch absichtlichere Dichtkunst zur staatspraktischen Rhetorik, und endlich gar zur Litteraturprosa werden mußte, war die äußerste, aber ganz natürliche Consequenz der Entwickelung des Verstandes aus dem Gefühle, und — für den künstlerischen Ausdruck — der Wortsprache aus der Melodie. —

Die Melodie, deren Gebärung wir jetzt lauschen, verhält sich aber zu jener mütterlichen Urmelodie als ein vollkommener Gegensatz, den wir nun, nach den vorangegangenen umständlicheren Betrachtungen, als ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühl, aus der Wortphrase zur Melodie, gegenüber dem Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande, aus der Melodie zur Wortphrase, kurz zu bezeichnen haben. Auf dem Wege des Fortschreitens von der Wortsprache zur Tonsprache gelangten wir bis auf die horizontale

Oberfläche der Harmonie, auf der sich die Wortphrase des Dichters als musikalische Melodie abspiegelte. Wie wir nun von dieser Oberfläche aus uns des ganzen Gehaltes der unermeßlichen Tiefe der Harmonie, dieses urverwandtschaftlichen Schoßes aller Töne, zur immer ausgedehnteren Verwirklichung der dichterischen Absicht bemächtigen, und so die dichterische Absicht als zeugendes Moment in die volle Tiefe jenes Urmutterelementes in der Weise versenken wollen, daß wir jedes Atom dieses ungeheuern Gefühlschaos zu bewußter, individueller Kundgebung in einem dennoch nie sich verengenden, sondern stets sich erweiternden Umfange bestimmen; der künstlerische Fortschritt also, der sich in der Ausbreitung einer bestimmten, bewußten Absicht in ein unendliches, und bei aller Unermeßlichkeit dennoch wiederum genau und bestimmt sich kundgebendes Gefühlsvermögen herausstellt, — soll nun der Gegenstand unserer weiteren schließlichen Darstellung sein. —

---

Bestimmen wir zunächst aber noch Eines, um unseren heutigen Erfahrungen gegenüber uns verständlich zu machen.

Wenn wir die Melodie, wie wir sie bis jetzt nur bezeichneten, als äußerste, vom Dichter nothwendig zu ersteigende Höhe des Gefühlsausdruckes der Wortsprache faßten, und auf dieser Höhe den Wortvers bereits auf der Oberfläche der musikalischen Harmonie wiedergespiegelt erblickten, so erkennen wir bei näherer Prüfung zu unserer Ueberraschung, daß diese Melodie der Erscheinung nach vollkommen dieselbe ist, die aus der unermeßlichen Tiefe der Beethoven'schen Musik an deren Oberfläche sich heraufdrängte, um in der „neunten Symphonie" das helle Sonnenlicht des Tages zu grüßen. Die Erscheinung dieser Melodie auf der Oberfläche des harmonischen Meeres ermöglichte sich, wie wir sahen, nur aus dem Drange des Musikers, dem Dichter Aug' in Auge zu sehen; nur der Wortvers des Dichters war vermögend, sie auf jener Oberfläche festzuhalten, auf der sie sonst sich nur als flüchtige Erscheinung kundgegeben hätte, um ohne diesen Anhalt schnell wieder in die Tiefe des Meeres unterzusinken. Diese Melodie war der Liebesgruß des Weibes an den Mann; das umfassende „ewig Weibliche" bewährte sich hier liebevoller als das egoistische Männliche, denn

es ist die Liebe selbst, und nur als höchstes Liebesverlangen ist das Weibliche zu fassen, offenbare es sich nun im Manne oder im Weibe. Der geliebte Mann wich bei jener wundervollen Begegnung dem Weibe noch aus: was für dieses Weib der höchste, opferduftigste Genuß eines ganzen Lebens war, war für den Mann nur ein flüchtiger Liebesrausch. Erst der Dichter, dessen Absicht wir uns hier darstellten, fühlt sich zur herzinnigsten Vermälung mit dem „ewig Weiblichen" der Tonkunst so unwiderstehlich stark gedrängt, daß er in dieser Vermälung zugleich seine Erlösung feiert.

Durch den erlösenden Liebeskuß jener Melodie wird der Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimnisse der weiblichen Natur eingeweiht: er sieht mit anderen Augen und fühlt mit anderen Sinnen. Das bodenlose Meer der Harmonie, aus dem ihm jene beseligende Erscheinung entgegentauchte, ist ihm kein Gegenstand der Scheu, der Furcht, des Grausens mehr, wie als ein unbekanntes, fremdes Element es seiner Vorstellung zuvor erschien; nicht nur auf den Wogen dieses Meeres vermag er nun zu schwimmen, sondern — mit neuen Sinnen begabt — taucht er jetzt bis auf den tiefsten Grund hinab. Aus seinem einsamen, furchtbar weiten Mutterhause hatte es das Weib hinausgetrieben, um des Nahens des Geliebten zu harren; jetzt senkt dieser mit der Vermälten sich hinab, und macht sich mit allen Wundern der Tiefe traulich bekannt. Sein verständiger Sinn durchdringt Alles klar und besonnen bis auf den Urquell, von dem aus er die Wogensäulen ordnet, die zum Sonnenlichte emporsteigen sollen, um an seinem Scheine in wonnigen Wellen dahinzuwallen, nach dem Säuseln des Westes sanft zu plätschern, oder nach den Stürmen des Nordes sich männlich zu bäumen; denn auch dem Athem des Windes gebietet nun der Dichter, — denn dieser Athem ist nichts Anderes, als der Hauch unendlicher Liebe, der Liebe, in deren Wonne der Dichter erlöst ist, in deren Macht er zum Walter der Natur wird.

---

Prüfen wir das Walten des tonvermälten Dichters nun mit nüchternem Auge. —

---

Das verwandtschaftliche Band der Töne, deren rhythmisch bewegte, und in Hebungen und Senkungen gegliederte Reihe die Versmelodie ausmacht, verdeutlicht sich dem Gefühle zunächst in der Tonart, die aus sich die besondere Tonleiter bestimmt, in welcher die Töne jener melodischen Reihe als besondere Stufen enthalten sind. — Wir sahen bis dahin den Dichter in dem nothwendigen Streben begriffen, die Mittheilung seines Gedichtes an das Gefühl dadurch zu ermöglichen, daß er den aus weiten Kreisen gesammelten und zusammengedrängten Einzelheiten seiner sprachorganischen Ausdrucksmittel das unter sich Fremdartige benahm, indem er sie, namentlich auch durch den Reim, in möglichst darstellbarer Verwandtschaft dem Gefühle vorführte. Diesem Drange lag das unwillkürliche Wissen von der Natur des Gefühles zu Grunde, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgetheilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen, in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Gegensatze, sondern nach dem Wesen der Gattung, in welchem die Gegensätze versöhnt sind, bestimmen läßt. Der Verstand löst, das Gefühl bindet; d. h. der Verstand löst die Gattung in die ihr inliegenden Gegensätze auf, das Gefühl bindet die Gegensätze wieder zur einheitlichen Gattung zusammen. Diesen einheitlichen Ausdruck gewann der Dichter am Vollständigsten endlich im Aufgehen des, nach Einheit nur ringenden Wortverses in die Gesangsmelodie, die ihren einheitlichen, das Gefühl unfehlbar bestimmenden Ausdruck aus der, den Sinnen unwillkürlich sich darstellenden Verwandtschaft der Töne gewinnt.

Die Tonart ist die gebundenste, unter sich eng verwandteste Familie der ganzen Tongattung; als wahrhaft verwandt mit der ganzen Tongattung zeigt sie sich uns aber da, wo sie aus der Neigung ihrer einzelnen Tonfamilienglieder zur unwillkürlichen Verbindung mit anderen Tonarten fortschreitet. Wir können die Tonart hier sehr entsprechend mit den alten patriarchalischen Stammfamilien der menschlichen Geschlechter vergleichen: in diesen Familien begriffen sich nach unwillkürlichem Irrthume die ihnen Angehörigen als Besondere, nicht als Glieder der ganzen menschlichen Gattung; die Geschlechtsliebe des Individuums, die sich nicht an einer ge-

wöhnten, sondern nur an einer ungewöhnten Erscheinung entzündete, war es aber, was die Schranken der patriarchalischen Familie überstieg und die Verbindung mit anderen Familien knüpfte. Das Christenthum hat die Einheit der menschlichen Gattung in ahnungsvoller Verzückung verkündet: die Kunst, die dem Christenthume ihre eigenthümlichste Entwickelung verdankte, die Musik, hat jenes Evangelium in sich aufgenommen und zu schwelgerisch entzückender Kundgebung an das sinnliche Gefühl als moderne Tonsprache gestaltet. Vergleichen wir jene urpatriarchalischen Nationalmelodien, die eigentlichen Familienüberlieferungen besonderer Stämme, mit der Melodie, die aus dem Fortschritte der Musik durch die christliche Entwickelung uns heute ermöglicht ist, so finden wir dort als charakteristisches Merkmal, daß sich die Melodie fast nie aus einer bestimmten Tonart herausbewegt, und mit ihr bis zur Unbeweglichkeit verwachsen erscheint: dagegen hat die uns mögliche Melodie die unerhört mannigfaltigste Fähigkeit erhalten, vermöge der harmonischen Modulation die in ihr angeschlagene Haupttonart mit den entferntesten Tonfamilien in Verbindung zu setzen, so daß uns in einem größeren Tonsatze die Urverwandtschaft aller Tonarten gleichsam im Lichte einer besonderen Haupttonart vorgeführt wird.

Dies unermeßliche Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen hat den modernen Musiker so berauscht, daß er, aus diesem Rausche wiederum ernüchtert, sogar absichtlich nach jener beschränkteren Familienmelodie sich umsah, um durch eine ihr nachgeahmte Einfachheit sich verständlich zu machen. Dieses Umsehen nach jener patriarchalischen Beschränktheit zeigt uns die eigentliche schwache Seite unserer ganzen Musik, in der wir bisher — so zu sagen — die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatten. Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Musik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeschossen, in der dem zweck- und ruhelos daherschwimmenden absoluten Musiker endlich bang zu Muthe wurde: er sah vor sich Nichts wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber ward er sich keines, diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewußt, — wie die christliche Allmenschlichkeit auch nur ein verschwimmendes Gefühl ohne den Anhalt war, der es einzig als ein deutliches Gefühl rechtfertigen konnte, und dieser Anhalt ist der wirkliche Mensch. Somit mußte der Musiker sein

ungeheures Schwimmvermögen fast bereuen; er sehnte sich nach den urheimathlichen stillen Buchten zurück, wo zwischen engen Ufern das Wasser ruhig und nach einer bestimmten Stromrichtung floß. Was ihn zu dieser Rückkehr bewog, war nichts Anderes, als die empfundene Zwecklosigkeit seines Umherschweifens auf hoher See, genau genommen also das Bekenntniß, eine Fähigkeit zu besitzen, die er nicht zu nutzen vermöge, — die Sehnsucht nach dem Dichter. Beethoven, der kühnste Schwimmer, sprach diese Sehnsucht deutlich aus; nicht aber nur jene patriarchalische Melodie stimmte er wieder an, sondern er sprach auch den Dichtervers zu ihr aus. Schon an einer anderen Stelle machte ich in diesem letzteren Bezuge auf ein ungemein wichtiges Moment aufmerksam, auf das ich hier zurückkommen muß, weil es uns jetzt zu einem neuen Anhaltspunkte aus dem Gebiete der Erfahrung zu dienen hat. Jene — wie ich sie zur Charakteristik ihrer historischen Stellung fortfahre zu nennen — patriarchalische Melodie, die Beethoven in der „neunten Symphonie" als zur Bestimmung des Gefühles endlich gefundene anstimmt, und von der ich früher behauptete, daß sie nicht aus dem Gedichte Schiller's entstanden, sondern daß sie vielmehr, außerhalb des Wortverses erfunden, diesem nur übergebreitet worden sei, zeigt sich uns als gänzlich in dem Tonfamilienverhältnisse beschränkt, in welchem sich das alte Nationalvolkslied bewegt. Sie enthält so gut wie gar keine Modulation und erscheint in einer solchen tonleitereigenen Einfachheit, daß sich in ihr die Absicht des Musikers, als eine auf den historischen Quell der Musik rückgängige, unverholen deutlich ausspricht. Diese Absicht war eine nothwendige für die absolute Musik, die nicht auf der Basis der Dichtkunst steht: der Musiker, der sich nur in Tönen klar verständlich dem Gefühle mittheilen will, kann dieses nur durch Herabstimmung seines unendlichen Vermögens zu einem sehr beschränkten Maße. Als Beethoven jene Melodie aufzeichnete, sagte er: — so können wir absoluten Musiker uns einzig verständlich kundgeben. Nicht aber eine Rückkehr zu dem Alten ist der Gang der Entwickelung alles Menschlichen, sondern der Fortschritt: alle Rückkehr zeigt sich uns überall als keine natürliche, sondern als eine künstliche. Auch die Rückkehr Beethoven's zu der patriarchalischen Melodie war, wie diese Melodie selbst, eine künstliche. Aber die bloße Construction dieser Melodie

war auch nicht der künstlerische Zweck Beethoven's; vielmehr sehen wir, wie er sein melodisches Erfindungsvermögen absichtlich nur für einen Augenblick so weit herabstimmt, um auf der natürlichen Grundlage der Musik anzukommen, auf der er dem Dichter seine Hand hinzustrecken, aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte. Als er mit dieser einfachen, beschränkten Melodie die Hand des Dichters in der seinigen fühlt, schreitet er nun auf dem Gedichte selbst, und aus diesem Gedichte, seinem Geiste und seiner Form nach gestaltend, zu immer kühnerem und mannigfaltigerem Tonbau vorwärts, um uns endlich Wunder, wie wir sie bisher noch nie geahnt, Wunder wie das „Seid umschlungen, Millionen!" „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" und endlich das sicher verständliche Zusammenertönen des „Seid umschlungen" mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" — aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen zu lassen. Wenn wir nun den breiten melodischen Bau in der musikalischen Ausführung des ganzen Verses „Seid umschlungen" mit der Melodie vergleichen, die der Meister aus absolutem musikalischen Vermögen über den Vers „Freude, schöner Götterfunken" gleichsam nur ausbreitete, so gewinnen wir ein genaues Verständniß des Unterschiedes zwischen der — wie ich sie nannte — patriarchalischen Melodie und der aus der dichterischen Absicht auf dem Wortverse emporwachsenden Melodie. Wie jene nur im beschränktesten Tonfamilienverhältnisse sich deutlich kundgab, so vermag diese — und zwar nicht nur *ohne* unverständlich zu werden, sondern gerade erst um dem Gefühle *recht* verständlich zu sein — die engere Verwandtschaft der Tonart, durch die Verbindung mit wiederum verwandten Tonarten, bis zur Urverwandtschaft der Töne überhaupt auszudehnen, indem sie so das sicher geleitete Gefühl zum unendlichen, rein menschlichen Gefühle erweitert. —

Die Tonart einer Melodie ist das, was die in ihr enthaltenen verschiedenen Töne dem Gefühle zunächst in einem verwandtschaftlichen Bande vorführt. Die Veranlassung zur Erweiterung dieses engeren Bandes zu einem ausgedehnteren, reicheren leitet sich noch aus der dichterischen Absicht, insofern sie sich im Sprachverse bereits zu einem Gefühlsmoment verdichtet hat, und zwar nach dem Charakter des besonderen Ausdruckes einzelner Haupttöne her, die eben

vom Verse aus bestimmt worden sind. Diese Haupttöne sind gewissermaßen die jugendlich erwachsenden Glieder der Familie, die sich aus der gewohnten Umgebung der Familie heraus nach ungeleiteter Selbstständigkeit sehnen: diese Selbstständigkeit gewinnen sie aber nicht als Egoisten, sondern durch Berührung mit einem Anderen, eben außerhalb der Familie Liegenden. Die Jungfrau gelangt zu selbstständigem Heraustreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als der Sprößling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüberzieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart hinaustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muß er sich daher nach dem nothwendigen Gesetze der Liebe ergießen. Der aus einer Tonart in eine andere drängende Leitton, der durch dieses Drängen allein schon die Verwandtschaft mit dieser Tonart aufdeckt, kann nur als von dem Motive der Liebe bestimmt gedacht werden. Das Motiv der Liebe ist das aus dem Subjecte heraustreibende, und dieses Subject zur Verbindung mit einem anderen nöthigende. Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen, der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde. Betrachten wir genauer, so werden wir ersehen, daß hier dieselbe Bestimmung maßgebend ist, die bereits im Stabreime entfernter liegende Empfindungen unter sich verband.

Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie „Lust und Leid", „Wohl und Weh"), und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei Weitem erhöhtem Maße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen. Nehmen wir z. B. einen stabgereimten Vers von vollkommen gleichem Empfindungsgehalte an, wie: „Liebe giebt Lust zum Leben", so würde hier der Musiker, wie in den stabgereimten Wurzeln der Accente eine gleiche Empfindung sinnlich sich offenbart, auch keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart erhalten, sondern er würde die Hebung und Senkung des

musikalischen Tones, dem Gefühle vollkommen genügend, in derselben Tonart bestimmen. Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: „die Liebe bringt Lust und Leid", so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart, in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen. Das Wort „Lust", welches als äußerste Steigerung der ersten Empfindung zu der zweiten hinzudrängen scheint, würde in dieser Phrase eine ganz andere Betonung zu erhalten haben, als in jener: „die Liebe giebt Lust zum Leben"; der auf ihm gesungene Ton würde unwillkürlich zu dem bestimmenden Leitton werden, welcher mit Nothwendigkeit zu der anderen Tonart, in der das „Leid" auszusprechen wäre, hindrängte. In dieser Stellung zu einander würde „Lust und Leid" zu einer Kundgebung einer besonderen Empfindung werden, deren Eigenthümlichkeit gerade in dem Punkte läge, wo zwei entgegengesetzte Empfindungen als sich bedingend, und somit als nothwendig sich zugehörend, als wirklich verwandt, sich darstellten; und diese Kundgebung ist nur in der Musik nach ihrer Fähigkeit der harmonischen Modulation zu ermöglichen, weil sie vermöge dieser einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausübt, zu dem keine andere Kunst die Kraft besitzt. — Sehen wir aber zunächst noch, wie die musikalische Modulation mit dem Versinhalte gemeinsam wieder auf die erste Empfindung zurückzuleiten vermag. — Lassen wir dem Verse „die Liebe bringt Lust und Leid" als zweiten folgen: „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen", so würde „webt" wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt, — eine Rückkehr, die der Dichter vermöge des Stabreimes an die sinnliche Gefühlswahrnehmung nur als einen Fortschritt der Empfindung des „Weh" in die der „Wonnen", nicht aber als einen Abschluß der Gattung der Empfindung „Liebe" darstellen konnte, während der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich wird, daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht, und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der

den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war. — Allein der Dichter deutete durch den Sinn beider Verse die Gattungsempfindung an; er verlangte somit ihre Verwirklichung vor dem Gefühle, und bestimmte den verwirklichenden Musiker für sein Verfahren. Die Rechtfertigung für sein Verfahren, das als ein unbedingtes uns willkürlich und unverständlich erscheinen würde, erhält der Musiker daher aus der Absicht des Dichters, — aus einer Absicht, die dieser eben nur andeuten oder höchstens nur für die Bruchtheile seiner Kundgebung (eben im Stabreime) annähernd verwirklichen konnte, deren volle Verwirklichung aber eben nur dem Musiker möglich ist, und zwar durch das Vermögen, die Urverwandtschaft der Töne für eine vollkommen einheitliche Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl zu verwenden.

Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist, davon machen wir uns am Leichtesten einen Begriff, wenn wir uns den Sinn der beiden oben angeführten Verse in der Art bestimmter noch dargelegt denken, daß zwischen dem Fortschritte aus der einen Empfindung und der im zweiten Verse schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, theils verstärkender, theils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung, ausdrückte. Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurück zu leiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen, von der aus das besondere Licht, welches sie auf den Ausdruck werfen, wohl bedingt, und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird. Die Haupttonart würde, als Grundton der angeschlagenen Empfindung, in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren, die bestimmte Empfindung somit, vermöge des Ausdruckes, während ihrer Aeußerung in einer Höhe und Ausdehnung kund thun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Aeußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindung, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung, einzig erfüllt würde, und somit diese

eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen erhoben worden wäre.

Ist hiermit die dichterisch-musikalische Periode bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig das Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesammtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach einer entscheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen im Stande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in sich zu fassen vermag), auf das Sicherste und Begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird. Dieses Kunstwerk ist das vollendete Drama, in welchem jene umfassende Richtung des menschlichen Wesens in einer folgerichtigen, sich wohl bedingenden Reihe von Gefühlsmomenten mit solcher Stärke und Ueberzeugungskraft an das Gefühl sich kundgiebt, daß, als nothwendige bestimmteste Aeußerung des Gefühlsinhaltes der zum umfassenden Gesammtmotiv gesteigerten Momente, die Handlung aus diesem Reichthume von Bedingungen als letzter, unwillkürlich geforderter, und somit vollkommen verstandener Moment hervorgeht. —

Ehe wir vom Charakter der dichterisch-musikalisch melodischen Periode aus auf das Drama, wie es aus der gegenseitig sich bedingenden Entwickelung vieler nöthiger solcher Perioden zu erwachsen hat, weiter schließen, müssen wir zuvor jedoch genau noch das Moment bestimmen, welches auch die einzelne melodische Periode nach ihrem Gefühlsausdrucke aus dem Vermögen der reinen Musik heraus bedingt, und uns das unermeßlich bindende Organ zur Verfügung stellen soll, durch dessen eigenthümlichste Hülfe wir das vollendete Drama erst ermöglichen können. Dies Organ wird uns aus der — wie ich sie bereits nannte — verticalen Ausdehnung der Harmonie, da, wo sie sich aus ihrem Grunde heraufbewegt, erwachsen, wenn wir der Harmonie selbst die Möglichkeit theilnehmendster Mitthätigkeit am ganzen Kunstwerke zuwenden.

# IV.

Wir haben bis jetzt die Bedingungen für den melodischen Fortschritt aus einer Tonart in die andere als in der dichterischen Absicht, soweit sie bereits selbst ihren Gefühlsinhalt offenbart hatte, liegend nachgewiesen, und bei diesem Nachweis bewiesen, daß der veranlassende Grund zur melodischen Bewegung, als ein auch vor dem Gefühle gerechtfertigter, nur aus dieser Absicht entstehen könne. Was diesen, dem Dichter nothwendigen Fortschritt einzig ermöglicht, liegt natürlich aber nicht im Bereiche der Wortsprache, sondern ganz bestimmt nur in dem der Musik. Dieses eigenste Element der Musik, die Harmonie, ist Das, was nur insoweit noch von der dichterischen Absicht bedingt wird, als es das andere, weibliche Element ist, in welches sich diese Absicht zu ihrer Verwirklichung, zu ihrer Erlösung ergießt. Denn es ist dies das gebärende Element, das die dichterische Absicht nur als zeugenden Samen aufnimmt, um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten. Dieser Organismus ist ein besonderer, individueller, und zwar eben kein zeugender, sondern ein gebärender: er empfing vom Dichter den befruchtenden Samen, die Frucht aber reift und formt er nach seinem eigenen individuellen Vermögen.

Die Melodie, wie sie auf der Oberfläche der Harmonie erscheint, ist für ihren entscheidenden rein musikalischen Ausdruck einzig aus dem von unten her wirkenden Grunde der Harmonie bedingt: wie sie sich selbst als horizontale Reihe kundgiebt, hängt sie durch

eine senkrechte Kette mit diesem Grunde zusammen. Diese Kette ist der harmonische Accord, der als eine verticale Reihe nächst verwandter Töne aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufsteigt. Das Mitklingen dieses Accordes giebt dem Tone der Melodie erst die besondere Bedeutung, nach welcher er zu einem unterschiedenen Momente des Ausdruckes als einzig bezeichnend verwendet wurde. So wie der aus dem Grundtone bestimmte Accord dem einzelnen Tone der Melodie erst seinen besonderen Ausdruck giebt — indem ein und derselbe Ton auf einem anderen ihm verwandten Grundtone eine ganz andere Bedeutung für den Ausdruck erhält —, so bestimmt sich jeder Fortschritt der Melodie aus einer Tonart in die andere ebenfalls nur nach dem wechselnden Grundtone, der den Leitton der Harmonie, als solchen, aus sich bedingt. Die Gegenwart dieses Grundtones, und des aus ihm bestimmten harmonischen Accordes, ist vor dem Gefühle, welches die Melodie nach ihrem charakteristischen Ausdrucke erfassen soll, unerläßlich. Die Gegenwart der Grundharmonie heißt aber: Miterklingen derselben. Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalte der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühle Etwas unbestimmt ließe; nur aber bei vollster Bestimmtheit aller Momente des Ausdruckes bestimmt sich auch das Gefühl schnell und unmittelbar zur unwillkürlichen Theilnahme, und volle Bestimmtheit des Ausdruckes heißt aber wiederum nur: vollständigste Mittheilung all seiner nothwendigen Momente an die Sinne.

Das Gehör fordert also gebieterisch auch das Miterklingen der Harmonie zur Melodie, weil es erst durch dieses Miterklingen sein sinnliches Empfängnißvermögen vollkommen erfüllt, somit befriedigt erhält, und demnach mit nothwendiger Beruhigung dem wohlbedingten Gefühlsausdrucke der Melodie sich zuwenden kann. Das Miterklingen der Harmonie zur Melodie ist daher nicht eine Erschwerung, sondern die einzig ermöglichende Erleichterung für das Verständniß des Gehöres. Nur wenn die Harmonie sich nicht als Melodie zu äußern vermöchte, also — wenn die Melodie weder aus dem Tanzrhythmus noch aus dem Wortverse ihre Rechtfertigung erhielte, sondern ohne diese Rechtfertigung, die sie einzig vor dem Gefühle als wahrnehmbar bedingen kann, sich nur als zufällige

Erscheinung auf der Oberfläche der Accorde willkürlich wechselnder Grundtöne kundgäbe, — nur dann würde das Gefühl, ohne bestimmenden Anhalt, durch die nackte Kundgebung der Harmonie beunruhigt werden, weil sie ihm nur Anregungen, nicht aber die Befriedigung des Angeregten zuführte.

Unsre moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt. Sie hat sich willkürlich nach der unendlichen Fülle von Möglichkeiten bestimmt, die ihr aus dem Wechsel der Grundtöne, und der aus ihnen sich herleitenden Accorde, sich darboten. Soweit sie diesem ihren Ursprunge ganz getreu blieb, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt, und ihre buntesten Kundgebungen in diesem Sinne haben nur einer gewissen Musikverstandsschwelgerei unsrer Künstler selbst Genuß geboten, nicht aber dem unmusikverständigen Laien. Der Laie, sobald er nicht Musikverständniß affectirte, hielt sich daher einzig nur an die seichteste Oberfläche der Melodie, wie sie ihm in dem rein sinnlichen* Reize des Gesangsorganes vorgeführt wurde; wogegen er dem absoluten Musiker zurief: „Ich *verstehe* Deine Musik nicht, sie ist mir zu gelehrt". — Hierwider handelt es sich nun bei der Harmonie, wie sie als rein musikalisch bedingende Grundlage der dichterischen Melodie miterklingen soll, durchaus nicht um ein Verständniß in dem Sinne, nach welchem sie jetzt vom gelehrten Sondermusiker verstanden und vom Laien nicht verstanden wird: auf ihre Wirksamkeit *als* Harmonie hat sich beim Vortrage jener Melodie die Aufmerksamkeit des Gefühles gar nicht zu lenken, sondern wie sie selbst *schweigend* den charakteristischen Ausdruck der Melodie bedingen würde, durch ihr Schweigen das Verständniß dieses Ausdruckes aber nur unendlich erschweren, ja dem Musikgelehrten, der sie sich hinzuzudenken hätte, es einzig erschließen müßte, — so soll das tönende Miterklingen der Harmonie eine abstracte und ablenkende Thätigkeit des künstlerischen Musikverstandes eben unerforderlich machen, und den musikalischen Gefühlsinhalt der Melodie als einen unwillkürlich kenntlichen, ohne alle zerstreuende Mühe zu erfassenden, dem Gefühle leicht und schnell begreiflich zuführen.

* Ich erinnere an das „Castraten-Messerchen".

Wenn somit bisher der Musiker seine Musik, so zu sagen, aus der Harmonie herausconstruirte, so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverse bedingten Melodie die andere nothwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein musikalische Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, schon mitenthalten: sie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie bestimmte. Diese ausdrucksvolle Bedeutung, die der Dichter unbewußt im Ohre hatte, war bereits die erfüllte Bedingung, die kenntlichste Aeußerung der Harmonie; aber diese Aeußerung war für ihn nur eine gedachte, noch nicht sinnlich wahrnehmbare. An die Sinne, die unmittelbar empfangenden Organe des Gefühles, theilt er sich jedoch zu seiner Erlösung mit, und ihnen muß er daher die melodische Aeußerung der Harmonie mit den Bedingungen dieser Aeußerung zuführen, denn ein organisches Kunstwerk ist nur Das, was das Bedingende mit dem Bedingten zugleich in sich schließt und zur kenntlichsten Wahrnehmung mittheilt. Die bisherige absolute Musik gab harmonische Bedingungen; der Dichter würde nur das Bedingte in seiner Melodie mittheilen, und daher eben so unverständlich als jener bleiben, wenn er die harmonischen Bedingungen der aus dem Sprachverse gerechtfertigten Melodie nicht vollständig an das Gehör kundthäte.

---

Die Harmonie konnte aber nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr gefundene, als erfundene. Die Bedingungen zu dieser musikalischen Melodie mußten erst vorhanden sein, ehe der Dichter sie als eine wohlbedungene finden konnte. Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen: er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie.

Dichter und Musiker gleichen hierin zwei Wanderern, die von einem Scheidepunkte ausgingen, um von da aus, jeder nach der entgegengesetzten Richtung, rastlos gerade vorwärts zu schreiten. Auf dem entgegengesetzten Punkte der Erde begegnen sie sich wieder; jeder hat zur Hälfte den Planeten umwandert. Sie fragen sich nun aus, und Einer theilt dem Anderen mit, was er gesehen und gefunden hat. Der Dichter erzählt von den Ebenen, Bergen, Thälern, Fluren, Menschen und Thieren, die er auf seiner weiten Wanderung durch das Festland traf. Der Musiker durchschritt die Meere, und berichtet von den Wundern des Oceans, auf dem er oftmals dem Versinken nahe war, dessen Tiefen und ungeheuerliche Gestaltungen ihn mit wohllüstigem Grausen erfüllten. Beide, von ihren gegenseitigen Berichten angeregt und unwiderstehlich bestimmt, das Andere von Dem, was sie selbst sahen, ebenfalls noch kennen zu lernen, um den nur auf die Vorstellung und Einbildung empfangenen Eindruck zur wirklichen Erfahrung zu machen, trennen sich nun nochmals, um Jeder seine Wanderschaft um die Erde zu vollenden. Am ersten Ausgangspunkte treffen sie sich dann endlich wieder; der Dichter hat nun auch die Meere durchschwommen, der Musiker die Festländer durchschritten. Nun trennen sie sich nicht mehr, denn Beide kennen nun die Erde: was sie früher in ahnungvollen Träumen sich so und so gestaltet dachten, ist jetzt nach seiner Wirklichkeit ihnen bewußt geworden. Sie sind Eins; denn Jeder weiß und fühlt, was der Andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie Beide vollkommener künstlerischer Mensch.

Auf dem Punkte ihrer ersten Zusammenkunft, nach der Umwanderung der ersten Erdhälfte, war das Gespräch zwischen Dichter und Musiker jene Melodie, die wir jetzt im Auge haben, — die Melodie, deren Aeußerung der Dichter aus seinem innersten Verlangen heraus gestaltete, deren Kundgebung der Musiker aus seinen Erfahrungen heraus aber bedang. Als Beide sich zum neuen Abschiede die Hände drückten, hatte Jeder von ihnen Das in der Vorstellung, was er selbst noch nicht erfahren hatte, und um dieser überzeugenden Erfahrung willen trennten sie sich eben von Neuem. — Betrachten wir den Dichter zunächst, wie er sich der Erfahrungen des Musikers bemächtigt, die er nun selbst erfährt, aber geleitet

von dem Rathe des Musikers, der die Meere bereits auf kühnem Schiffe durchsegelte, den Weg zum festen Lande fand, und die sicheren Fahrstraßen ihm genau mitgetheilt hat. Auf dieser neuen Wanderung werden wir sehen, daß der Dichter ganz derselbe wird, der der Musiker auf seiner vom Dichter ihm vorgezeichneten Wanderung über die andere Erdhälfte wird, so daß beide Wanderungen nun als ein und dieselbe anzusehen sind.

Wenn der Dichter jetzt sich in die ungeheuren Weiten der Harmonie aufmacht, um in ihnen gleichsam den Beweis für die Wahrheit der vom Musiker ihm „erzählten" Melodie zu gewinnen, so findet er nicht mehr die unwegsamen Tonöden, die der Musiker zunächst auf seiner ersten Wanderung antraf; sondern zu seinem Entzücken trifft er das wunderbar kühne, seltsam neue, unendlich fein und doch riesenhaft fest gefügte Gerüst des Meerschiffes, das jener Meerwanderer sich schuf, und das der Dichter nun beschreitet, um auf ihm sicher die Fahrt durch die Wogen anzutreten. Der Musiker hatte ihn den Griff und die Handhabung des Steuers gelehrt, die Eigenschaft der Segel, und all das seltsam und sinnig erfundene Nöthige zur sicheren Fahrt bei Sturm und Wetter. Am Steuer dieses herrlich die Fluthen durchsegelnden Schiffes wird der Dichter, der zuvor mühsam Schritt für Schritt Berg und Thal gemessen, sich mit Wonne der allvermögenden Macht des Menschen bewußt; von seinem hohen Borde aus dünken ihm die noch so mächtig rüttelnden Wogen willige und treue Träger seines edlen Schicksales, dieses Schicksales der dichterischen Absicht. Dieses Schiff ist das gewaltig ermöglichende Werkzeug seines weitesten und mächtigsten Willens; mit brünstig dankender Liebe gedenkt er des Musikers, der es aus schwerer Meeresnoth erfand und seinen Händen nun überläßt: — denn dieses Schiff ist der sicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluthen der Harmonie, das Orchester.

---

Die Harmonie ist an sich nur ein Gedachtes: den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird sie erst als Polyphonie, oder bestimmter noch als polyphonische Symphonie.

Die erste und natürliche Symphonie bietet der harmonische Zusammenklang einer gleichartigen polyphonischen Tonmasse. Die

natürlichste Tonmasse ist die menschliche Stimme, welche sich nach Geschlecht, Alter und individueller Besonderheit stimmbegabter Menschen in verschiedenartigem Umfange und in mannigfaltiger Klangfarbe zeigt, und durch harmonische Zusammenwirkung dieser Individualitäten zur natürlichsten Offenbarerin der polyphonischen Symphonie wird. Die christlich religiöse Lyrik erfand diese Symphonie: in ihr erschien die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkt durch die Kundgebung genau desselben Verlangens durch eine ganz gleich bedürftige Gemeinsamkeit war; und dieses Verlangen war die Sehnsucht nach Auflösung in Gott, der in der Vorstellung personificirten höchsten Potenz der verlangenden individuellen Persönlichkeit selbst, die zu dieser Steigerung der Potenz einer an sich als nichtig empfundenen Persönlichkeit sich durch das gleiche Verlangen einer Gemeinsamkeit, und durch die innigste harmonische Verschmelzung mit dieser Gemeinsamkeit, gleichsam ermuthigte, wie um aus einem gleichgestimmten gemeinsamen Vermögen die Kraft zu ziehen, die der nichtigen einzelnen Persönlichkeit abging. Das Geheimniß dieses Verlangens sollte aber im Verlaufe der Entwickelung der christlichen Menschheit offenbar werden, und zwar als rein individuell persönlicher Inhalt desselben. Als rein individuelle Persönlichkeit hängt der Mensch sein Verlangen aber nicht mehr an Gott, als ein nur Vorgestelltes, sondern er verwirklicht den Gegenstand seines Verlangens zu einem Realen, sinnlich Vorhandenen, dessen Erwerbung und Genuß ihm praktisch zu ermöglichen ist. Mit dem Erlöschen des rein religiösen Geistes des Christenthumes verschwand auch eine nothwendige Bedeutung des polyphonischen Kirchengesanges, und mit ihr die eigenthümliche Form seiner Kundgebung. Der Contrapunct, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden reinen Individualismus, begann mit scharfen, ätzenden Zähnen das einfach symphonische Vocalgewebe zu zerbeißen, und machte es immer ersichtlicher zu einem oft nur mühsam noch zu erhaltenden künstlichen Zusammenklang innerlich unübereinstimmender, individueller Kundgebungen. — In der Oper endlich löste sich das Individuum vollständig aus dem Vocalvereine los, um als reine

Persönlichkeit ganz ungehindert, allein und selbständig sich kund zu geben. Da, wo sich dramatische Persönlichkeiten zum mehrstimmigen Gesange anließen, geschah dies — im eigentlichen Opernstyle — zur sinnlich wirksamen Verstärkung des individuellen Ausdruckes, oder — im wirklich dramatischen Style — als, durch die höchste Kunst vermittelte, gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten.

Fassen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge, wie wir es uns als Verwirklichung der von uns bestimmten dichterischen Absicht vorzustellen haben, so gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufstellung von Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum Drama, daß sie zu dem Zwecke polyphonischer Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur musikalisch symphonirende Theilnahme an der Melodie der Hauptperson, verwendet werden könnten. Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Theilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer nothwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselbe äußern, — also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist: Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keinesweges aber — außer in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse nothwendigen Fällen — zur blos harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können. — Selbst der bisher in der Oper verwendete Chor wird nach der Bedeutung, die ihm in den noch günstigsten Fällen dort beigelegt ward, in unsrem Drama zu verschwinden haben; auch er ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die blos massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Eine Masse kann uns nie interessiren, sondern blos verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsre Theilnahme fesseln. Auch der zahlreicheren Umgebung, da wo sie nöthig ist, den Charakter individueller Theilnahme an den Motiven und Handlungen des Dramas beizulegen, ist die nothwendige Sorge des Dichters, der überall nach deutlichster Verständlichkeit seiner Anordnungen ringt: Nichts will er verdecken, sondern Alles enthüllen. Er will dem Gefühle, an das er sich

mittheilt, den ganzen lebendigen Organismus einer menschlichen Handlung erschließen, und erreicht dies nur, wenn er diesen Organismus ihm überall in der wärmsten, selbstthätigsten Kundgebung seiner Theile vorführt. Die menschliche Umgebung einer dramatischen Handlung muß uns so erscheinen, als ob diese besondere Handlung und die in ihr begriffene Person uns nur deshalb über die Umgebung hervorragend sich darstelle, weil sie in ihrem Zusammenhange mit dieser Umgebung uns gerade von der einen, dem Beschauer zugewandten Seite, und unter der Beleuchtung gerade dieses, jetzt so fallenden Lichtes, uns gezeigt wird. Unser Gefühl muß in dieser Umgebung aber so bestimmt sein, daß wir durch die Annahme nicht verletzt werden können, ganz von derselben Stärke und Theilnahmerregungsfähigkeit würde eine Handlung und die in ihr begriffene Person sein, die sich uns zeigten, wenn wir den Schauplatz von einer anderen Seite her, und von einem anderen Lichte beleuchtet, betrachteten. Die Umgebung nämlich muß sich unsrem Gefühl so darstellen, daß wir jedem Gliede derselben unter anderen, als den nun einmal gerade so bestimmten Umständen, die Fähigkeit zu Motiven und Handlungen beimessen können, die unsre Theilnahme eben so fesseln würden, als die gegenwärtig unsrer Beachtung zunächst zugewandten. Das, was der Dichter in den Hintergrund stellt, tritt nur dem nothwendigen Gesichtsstandpunkte des Zuschauers gegenüber zurück, der eine zu reich gegliederte Handlung nicht übersehen können würde, und dem der Dichter deshalb nur die eine, leicht faßliche Physiognomie des darzustellenden Gegenstandes zukehrt. — Die Umgebung ausschließlich zu einem lyrischen Momente machen, müßte sie im Drama unbedingt herabsetzen, indem dies Verfahren der Lyrik selbst zugleich eine ganz falsche Stellung im Drama zuweisen müßte. Der lyrische Erguß soll im Drama der Zukunft, dem Werke des Dichters, der aus dem Verstande an das Gefühl sich mittheilt, wohlbedingt aus den vor unsren Augen zusammengedrängten Motiven erwachsen, nicht aber von vorn herein unmotivirt sich ausbreiten. Der Dichter dieses Dramas will nicht aus dem Gefühle zu dessen Rechtfertigung vorschreiten, sondern das aus dem Verstande gerechtfertigte Gefühl selbst geben: diese Rechtfertigung geht vor unsrem Gefühle selbst vor sich, und bestimmt sich aus dem Wollen der Handelnden zum

unwillkürlich nothwendigen Müſſen, d. i. Können; der Moment der Verwirklichung dieſes Wollens durch das unwillkürliche Müſſen zum Können iſt der lyriſche Erguß in ſeiner höchſten Stärke als Ausmündung in die That. Das lyriſche Moment hat daher aus dem Drama zu wachſen, aus ihm als nothwendig erſcheinend ſich zu bedingen. Die dramatiſche Umgebung kann ſomit nicht unbedingt im Gewande der Lyrik erſcheinen, wie es in unſrer Oper der Fall war, ſondern auch ſie hat ſich erſt zur Lyrik zu ſteigern, und zwar durch ihre Theilnahme an der Handlung, für welche ſie uns nicht als lyriſche Maſſe, ſondern als wohlunterſchiedene Gliederung ſelbſtſtändiger Individualitäten zu überzeugen hat.

Nicht der ſogenannte Chor alſo, noch auch die handelnden Hauptperſonen ſelbſt, ſind vom Dichter als muſikaliſch ſymphonirender Tonkörper zur Wahrnehmbarmachung der harmoniſchen Bedingungen der Melodie zu verwenden. In der Blüthe des lyriſchen Erguſſes, bei vollkommen bedingtem Antheile aller handelnden Perſonen und ihrer Umgebung an einem gemeinſchaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet ſich einzig dem Tondichter die polyphoniſche Vocalmaſſe dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die nothwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Antheil der dramatiſchen Individualitäten an dem Gefühlserguſſe nicht als bloße harmoniſche Unterſtützung der Melodie kund zu geben, ſondern — gerade auch im harmoniſchen Zuſammenklange — die Individualität des Betheiligten in beſtimmter, wiederum melodiſcher Kundgebung ſich kenntlich machen zu laſſen; und eben hierin wird ſein höchſtes, durch den Standpunkt unſrer muſikaliſchen Kunſt ihm verliehenes, Vermögen ſich zu bewähren haben. Der Standpunkt unſrer ſelbſtändig entwickelten muſikaliſchen Kunſt führt ihm aber auch das unermeßlich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das, neben der Befriedigung dieſes reinen Bedürfniſſes, zugleich in ſich das Vermögen einer Charakteriſirung der Melodie beſitzt, wie es der ſymphonirenden Vocalmaſſe durchaus verwehrt war, und dies Organ iſt eben das Orcheſter.

---

Das Orcheſter haben wir jetzt nicht nur, wie ich es zuvor bezeichnete, als den Bewältiger der Fluthen der Harmonie, ſondern

als die bewältigte Fluth der Harmonie selbst zu betrachten. In ihm ist das für die Melodie bedingende Element der Harmonie, aus einem Momente der bloßen Wahrnehmbarmachung dieser Bedingung, zu einem charakteristisch überaus mitthätigen Organe für die Verwirklichung der dichterischen Absicht bewältigt. Die nackte Harmonie wird aus einem, vom Dichter zu Gunsten der Harmonie nur Gedachten, und durch die gleiche Gesangstonmasse, in welcher die Melodie erscheint, im Drama nicht zu Verwirklichenden, im Orchester zu einem ganz Realen und besonders Vermögenden, durch dessen Hülfe dem Dichter das vollendete Drama in Wahrheit erst zu ermöglichen ist.

Das Orchester ist der verwirklichte Gedanke der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit. Es ist die Verdichtung der Glieder des verticalen Accordes zur selbständigen Kundgebung ihrer verwandtschaftlichen Neigungen nach einer horizontalen Richtung hin, in welcher sie sich mit freiester Bewegungsfähigkeit ausdehnen, — mit einer Bewegungsfähigkeit, die dem Orchester von seinem Schöpfer, dem Tanzrhythmos, verliehen worden ist. —

Zunächst haben wir hier das Wichtige zu beachten, daß das Instrumentalorchester nicht nur in seinem Ausdrucksvermögen, sondern ganz bestimmt auch in seiner Klangfarbe ein von der Vocaltonmasse durchaus Unterschiedenes, Anderes ist. Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vocal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Consonanten vernehmen. In dieser Losgelöstheit vom Worte gleicht der Ton des Instruments jenem Urtone der menschlichen Sprache, der sich erst am Consonanten zum wirklichen Vocale verdichtete, und in seinen Verbindungen — der heutigen Wortsprache gegenüber — zu einer besonderen Sprache wird, die mit der wirklichen menschlichen Sprache nur noch eine Gefühls-, nicht aber Verstandesverwandtschaft hat. Diese vom Worte gänzlich losgelöste, oder der consonantischen Entwickelung der unsrigen fern gebliebene, reine Tonsprache hat nun an der Individualität der Instrumente, durch welche sie einzig zu sprechen war, wiederum besondere individuelle Eigenthümlichkeit gewonnen, die von dem gewissermaßen consonirenden Charakter des In-

strumentes ähnlich bestimmt wird, wie die Wortsprache durch die consonirenden Mitlauter. Man könnte ein musikalisches Instrument in seinem bestimmenden Einflusse auf die Eigenthümlichkeit des auf ihm kund zu gebenden Tones als den consonirenden *wurzelhaften Anlaut* bezeichnen, der sich für alle auf ihm zu ermöglichenden Töne als *bindender Stabreim* darstellt. Die Verwandtschaft der Instrumente unter sich würde sich demnach sehr leicht nach der Aehnlichkeit dieses Anlautes bestimmen lassen, jenachdem dieser sich gleichsam als eine weichere oder härtere Aussprache des ihnen ursprünglich gemeinschaftlichen gleichen Consonanten kundgäbe. In Wahrheit besitzen wir Instrumentfamilien, denen ein ursprünglich gleicher Anlaut zu eigen ist, welcher sich nach dem verschiedenen Charakter der Familienglieder nur auf eine ähnliche Weise abstuft, wie z. B. in der Wortsprache die Consonanten P, B und W; und wie wir beim W wieder auf die Aehnlichkeit mit dem F stoßen, so dürfte sich leicht die Verwandtschaft der Instrumentfamilien nach einem sehr verzweigten Umfange auffinden lassen, dessen genaue Gliederung, wie die charakteristische Verwendung der Glieder in ihrer Zusammenstellung nach der Aehnlichkeit oder Unterschiedenheit, uns das Orchester nach einem noch bei Weitem *individuelleren Sprachvermögen* vorführen müßte, als es selbst jetzt geschieht, wo das Orchester nach seiner sinnvollen Eigenthümlichkeit noch lange nicht genug erkannt ist. Diese Erkenntniß kann uns allerdings aber erst dann kommen, wenn wir dem Orchester eine innigere Theilnahme am Drama zuweisen als es bisher der Fall ist, wo es meist nur zur luxuriösen Zierrath verwendet wird.

Die Besonderheit des Sprachvermögens des Orchesters, die sich aus seiner sinnlichen Eigenthümlichkeit ergeben muß, behalten wir uns zu einer schließlichen Betrachtung der Wirksamkeit des Orchesters vor; um mit nöthiger Vorbereitung zu dieser Betrachtung zu gelangen, gilt es für jetzt zunächst Eines festzustellen: *die vollkommene Unterschiedenheit des Orchesters in seiner rein sinnlichen Kundgebung von der ebenfalls rein sinnlichen Kundgebung der Vocaltonmasse*. Das Orchester ist von dieser Vocaltonmasse eben so unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalconsonant von dem Sprachconsonanten, und somit der von beiden bedingte oder entschiedene tönende Laut es ist. Der

Consonant des Instrumentes bestimmt ein für alle Mal jeden auf dem Instrumente herauszubringenden Ton, während der Vocalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt, vermöge welcher das Tonorgan der Sprachstimme eben das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste ist, gegen das die erdenklich mannigfaltigste Mischung von Orchestertonfarben ärmlich erscheinen muß, — eine Erfahrung, die allerdings Diejenigen nicht machen können, die von unsren modernen Sängern die menschliche Stimme, bei Hinweglassung aller Consonanten und Beibehaltung nur eines beliebigen Vocales, zur Nachahmung des Orchesterinstrumentes verwendet hören, und demnach diese Stimme wiederum als Instrument behandeln, indem sie z. B. Duetten zwischen einem Sopran und einer Clarinette, einem Tenor und einem Waldhorn, zu Gehör bringen.

Wenn wir ganz außer Acht lassen wollten, daß der Sänger, den wir meinen, ein künstlerisch Menschen darstellender Mensch ist und die künstlerischen Ergüsse seines Gefühles nach der höchsten Nothwendigkeit der Menschwerdung des Gedankens anordnet, so würde schon die rein sinnliche Kundgebung seines Sprachgesangstones in ihrer unendlichen individuellen Mannigfaltigkeit, wie sie aus dem charakteristischen Wechsel der Consonanten und Vocale hervorgeht, sich nicht nur als ein bei Weitem reicheres Tonorgan als das Orchesterinstrument, sondern auch als ein von ihm gänzlich unterschiedenes darstellen; und diese Unterschiedenheit des sinnlichen Tonorganes bestimmt auch ein für alle Mal die ganze Stellung, die das Orchester zu dem darstellenden Sänger einzunehmen hat. Das Orchester hat den Ton, dann die Melodie und den charakteristischen Vortrag des Sängers zunächst als einen, aus dem inneren Bereiche der musikalischen Harmonie wohlbedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung zu bringen. Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, theilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone. Wenn wir eine Melodie, von der menschlichen Sprachstimme gesungen, von Instrumenten so

begleiten lassen, daß der wesentliche Bestandtheil der Harmonie, welcher in den Intervallen der Melodie liegt, aus dem harmonischen Körper der Instrumentalbegleitung fortgelassen bleibt und durch die Melodie der Gesangstimme gleichsam ergänzt werden soll, so werden wir augenblicklich gewahr, daß die Harmonie eben unvollständig, und die Melodie dadurch eben nicht vollständig harmonisch gerechtfertigt ist, weil unser Gehör die menschliche Stimme, in ihrer großen Unterschiedenheit von der sinnlichen Klangfarbe der Instrumente, unwillkürlich von diesen getrennt wahrnimmt, und somit nur zwei verschiedene Momente, eine harmonisch unvollständig gerechtfertigte Melodie, und eine lückenhafte harmonische Begleitung, zugeführt erhält. Diese ungemein wichtige, und noch nie consequent beachtete Wahrnehmung vermag uns über einen großen Theil der Unwirksamkeit unsrer bisherigen Opernmelodik aufzuklären, und über die mannigfachen Irrthümer zu belehren, in die wir über die Bildung der Gesangsmelodie dem Orchester gegenüber verfallen sind: hier ist aber genau der Ort, wo wir uns diese Belehrung zu verschaffen haben.

---

Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben, und die wir, bei fehlender Bedingung derselben aus einem nothwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachconstruirten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrthume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes, Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. Diese Verwebung geschah bald der Art, wie ich es bereits anführte, nämlich daß die menschliche Stimme als ein wesentliches Bestandtheil der Instrumentalharmonie verwendet ward, — bald aber auch auf die Weise, daß die Instrumentalbegleitung die harmonisch ergänzende Melodie zugleich mit vortrug, wodurch allerdings das Orchester zu einem verständlichen Ganzen abgeschlossen wurde, in diesem Abschlusse aber auch zugleich den Charakter der Melodie als einen der Instrumental-

musik ausschließlich eigenen aufdeckte. Durch die nöthig befundene vollständige Aufnahme der Melodie in das Orchester bekannte der Musiker, daß diese Melodie eine solche sei, die, nur von der ganz gleichen Tonmasse vollständig harmonisch gerechtfertigt, auch von dieser Masse allein verständlich vorzutragen sei. Die Gesangsstimme erschien im Vortrage der Melodie auf diesem, harmonisch und melodisch vollständig abgeschlossenen Tonkörper im Grunde durchaus überflüssig und als ein zweiter, entstellender Kopf ihm unnatürlich aufgesetzt. Der Zuhörer empfand dieses Mißverhältniß ganz unwillkürlich: er verstand die Melodie des Sängers nicht eher, als bis er sie, frei von den — dieser Melodie hinderlichen — wechselnden Sprachvocalen und Consonanten — die ihn beim Erfassen der absoluten Melodie beunruhigten —, nur noch von Instrumenten vorgetragen zu Gehör bekam. Daß unsre beliebtesten Opernmelodien erst, wenn sie vom Orchester — wie in Concerten und auf Wachtparaden, oder auf einem harmonischen Instrumente vorgetragen dem Publicum zu Gehör gebracht wurden, von diesem Publicum auch wirklich verstanden, und ihm erst dann geläufig wurden, wenn es sie ohne Worte nachsingen konnte, — dieser offenkundige Umstand hätte uns schon längst über die gänzlich falsche Auffassung der Gesangsmelodie in der Oper aufklären sollen. Diese Melodie war eine Gesangsmelodie nur insofern, als sie der menschlichen Stimme nach ihrer bloßen Instrumentaleigenschaft zum Vortrage zugewiesen war, — einer Eigenschaft, in deren Entfaltung sie durch die Consonanten und Vocale der Sprachworte empfindlich benachtheiligt wurde, und um deretwillen die Gesangskunst auch folgerichtig eine Entwickelung nahm, wie wir sie heut zu Tage bei den modernen Opernsängern auf ihrer ungenirtesten wortlosen Höhe angelangt sehen.

Am Auffallendsten kam dies Mißverhältniß zwischen der Klangfarbe des Orchesters und der menschlichen Stimme aber da zum Vorschein, wo ernste Tonmeister nach charakteristischer Kundgebung der dramatischen Melodie rangen. Während sie als einziges Band der rein musikalischen Verständlichkeit ihrer Motive unwillkürlich immer nur noch jene, soeben bezeichnete, Instrumentalmelodie im Gehöre hatten, suchten sie einen besonderen sinnigen Ausdruck für sie in einer ungemein künstlichen, und von Note zu

Note, von Wort zu Wort reichenden, harmonisch und rhythmisch accentuirten Begleitung der Instrumente genau zu bestimmen, und gelangten so zur Verfertigung von Musikperioden, in denen, je sorgfältiger die Instrumentalbegleitung mit dem Motive der menschlichen Stimme verwoben war, diese Stimme vor dem unwillkürlich trennenden Gehöre für sich eine unfaßbare Melodie kundgab, deren verständlichende Bedingungen in einer Begleitung vorhanden waren, die, wiederum unwillkürlich losgelöst von der Stimme, an sich dem Gehöre ein unerklärliches Chaos blieb. Der hier zu Grunde liegende Fehler war also ein zweifacher. Erstlich: Verkennung des bestimmenden Wesens der dichterischen Gesangsmelodie, die als absolute Melodie von der Instrumentalmusik herbeigezogen wurde; und zweitens: Verkennung der vollständigen Unterschiedenheit der Klangfarbe* der menschlichen Stimme von der der Orchesterinstrumente, mit denen man die menschliche Stimme um rein musikalischer Anforderungen willen vermischte.

---

Gilt es nun hier den besonderen Charakter der Gesangsmelodie genau zu bezeichnen, so geschieht dies damit, daß wir sie nicht nur sinnig, sondern auch sinnlich aus dem Wortverse hervorgegangen, und durch ihn bedingt, uns nochmals deutlich vergegenwärtigen. Ihr Ursprung liegt, dem Sinne nach, in dem Wesen der nach Verständniß durch das Gefühl ringenden dichterischen Absicht, — der sinnlichen Erscheinung nach in dem Organe des Verstandes, der Wortsprache. Von diesem bedingenden Ursprunge aus schreitet sie in ihrer Ausbildung bis zur Kundgebung des reinen Gefühlsinhaltes des Verses vermöge der Auflösung der Vocale in

---

* Der abstracte Musiker gewahrte auch nicht die vollkommene Vermischungsunfähigkeit der Klangfarben z. B. des Claviers und der Violine. Ein Hauptbestandtheil seiner künstlerischen Lebensfreuden bestand darin, Claviersonaten mit Violine u. s. w. zu spielen, ohne gewahr zu werden, daß er eine nur gedachte, nicht aber zu wirklichem Gehör gebrachte Musik zu Tage förderte. So war ihm das Hören über das Sehen vergangen; denn was er hörte, waren eben nur harmonische Abstractionen, für die sein Gehörsinn einzig noch empfänglich war, während das lebendige Fleisch des musikalischen Ausdruckes ihm gänzlich unwahrnehmbar bleiben mußte.

den musikalischen Ton bis dahin vor, wo sie mit ihrer rein musikalischen Seite sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, aus welchem diese Seite einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung erhält, während sie die andere Seite ihrer Gesammterscheinung unverrückt dem sinnvollen Elemente der Wortsprache zugekehrt läßt, aus welchem sie ursprünglich bedingt war. In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende — wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heile beider Künste nur dadurch möglich, daß beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen *getragene*, aber wohl *geschiedene*, individuell selbständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermischung mit derselben ihre plastische Individualität verwischen.

Wollen wir uns nun das richtige Verhältniß dieser Melodie zum Orchester deutlich versinnlichen, so können wir dies in folgendem Bilde.

Wir verglichen zuvor das Orchester, als *Bewältiger* der Fluthen der Harmonie, mit dem Meerschiffe: es geschah dies in dem Sinne, wie wir „Seefahrt" und „Schifffahrt" als gleichbedeutend setzen. Das Orchester als bewältigte Harmonie, wie wir es dann wiederum nennen mußten, dürfen wir jetzt um eines neuen, selbständigen Gleichnisses* willen, im Gegensatze zu dem Ocean, als den tiefen, dennoch aber bis auf den Grund vom Sonnenlichte erhellten, klaren Gebirglandssee betrachten, dessen Uferumgebung von jedem Punkte des Sees aus deutlich erkennbar ist. — Aus den Baumstämmen, die dem steinigen, urangeschwemmten Boden der Landhöhen entwuchsen, ward nun der *Nachen* gezimmert, der, durch eiserne Klammern festgebunden, mit Steuer und

* Nie kann ein verglichener Gegenstand dem anderen vollkommen gleichen, sondern die Aehnlichkeit sich nur nach einer Richtung, nicht nach allen Richtungen hin behaupten; vollkommen gleich sind sich nie die Gegenstände organischer, sondern nur die mechanischer Bildung.

Ruder wohlversehen, nach Gestalt und Eigenschaft genau in der Absicht gefügt wurde, vom See getragen zu werden, und ihn durchschneiden zu können. Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt, durch den Schlag der Ruder fortbewegt, und nach der Richtung des Steuers geleitet, ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar, höchstens nach seiner Zerlegung in gemeine Bretplanken als Nahrung des bürgerlichen Kochheerdes nutzbar. Erst auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer Ruhenden, das unser Auge, wenn es über den See schweift, immer wieder auf sich zieht, wie die menschlich sich darstellende Absicht des Daseins des wogenden, zuvor uns zwecklos erschienenen Sees. — Doch schwebt der Nachen nicht auf der Oberfläche des Wasserspiegels: der See kann ihn nach einer sicheren Richtung nur tragen, wenn er mit dem vollen ihm zugekehrten Theile seines Körpers sich in das Wasser versenkt. Ein dünnes Bretchen, das nur die Oberfläche des Sees berührte, wird von seinen Wellen je nach ihrer Strömung richtungslos da- und dorthin geworfen; während wiederum ein plumper Stein gänzlich in ihn versinken muß. Nicht aber nur mit der vollen ihm zugekehrten Seite seines Körpers versenkt sich der Nachen in den See, sondern auch das Steuer, mit dem seine Richtung bestimmt wird, und das Ruder, welches dieser Richtung die Bewegung giebt, erhalten diese bestimmende und bewegende Kraft nur durch ihre Berührung mit dem Wasser, die den wirkungsvollen Druck der leitenden Hand erst ermöglicht. Das Ruder schneidet mit jeder vorwärtstreibenden Bewegung tief in die klingende Wasserfläche ein; aus ihr erhoben, läßt es das an ihm gehaftete Naß in melodischen Tropfen wieder zurückfließen.

Ich habe nicht nöthig, dies Gleichniß näher zu deuten, um mich über das Verhältniß in der Berührung der Worttonmelodie der menschlichen Stimme mit dem Orchester verständlich zu machen, denn dies Verhältniß ist vollkommen entsprechend in ihm darge-

stellt, — was uns noch genauer einleuchten wird, wenn wir die uns bekannte eigentliche Opernmelodie als den fruchtlosen Versuch des Musikers bezeichnen, die Wellen des Sees selbst zum tragbaren Nachen zu verdichten.

Wir haben jetzt nur noch das Orchester als ein selbständiges, an sich von jener Versmelodie unterschiedenes Element zu betrachten, und seiner Fähigkeit, diese Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der sie — vom rein musikalischen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, sondern auch durch sein eigenthümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen so zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns klar zu versichern.

# V.

Das Orchester besitzt unläugbar ein Sprachvermögen, und die Schöpfungen unsrer modernen Instrumentalmusik haben uns dies aufgedeckt. Wir haben in den Symphonien Beethoven's dies Sprachvermögen zu einer Höhe entwickeln sehen, von der aus es sich gedrängt fühlte, selbst Das auszusprechen, was es seiner Natur nach eben aber nicht aussprechen kann. Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade Das zugeführt haben, was es nicht aussprechen konnte, und ihm als Träger dieser ihm verwandten Melodie die Wirksamkeit zuwiesen, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur Das noch aussprechen soll, was es seiner Natur nach einzig aussprechen kann, — haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist.

Diese Bezeichnung soll nicht etwas nur Gedachtes ausdrücken, sondern etwas ganz Wirkliches, Sinnfälliges.

Wir sahen, daß das Orchester nicht etwa ein Complex ganz gleichartiger verschwimmender Tonfähigkeiten ist, sondern daß es aus einem — unermeßlich reich zu erweiternden — Vereine von Instrumenten besteht, die als ganz bestimmte Individualitäten den auf ihnen hervorzubringenden Ton ebenfalls zu individueller Kundgebung bestimmen. Eine Tonmasse ohne jede solche individuelle Bestimmtheit ihrer Glieder ist gar nicht vorhanden, und kann höchstens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was diese Individualität aber bestimmt, ist — wie wir sahen — die

besondere Eigenthümlichkeit des einzelnen Instrumentes, das gleichsam den Vocal des hervorgebrachten Tones durch seinen consonirenden Anlaut als einen besonderen, unterschiedenen bedingt. Wie sich nun dieser consonirende Anlaut nie zu der sinnvollen, vom Verstande des Gefühles aus bedingten Bedeutung des Wortsprachconsonanten erhebt, noch auch des Wechsels und des somit wechselnden Einflusses auf den Vocal fähig ist, wie dieser, so verdichtet sich die Tonsprache eines Instrumentes unmöglich zu einem Ausdrucke, der nur dem Organe des Verstandes, der Wortsprache, erreichbar ist; sondern sie spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur Das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unsrem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin das Unaussprechliche. Daß dieses Unaussprechliche nicht ein an sich Unaussprechliches, sondern eben nur dem Organe unsres Verstandes unaussprechlich, somit also nicht ein nur Gedachtes, sondern ein Wirkliches ist, das thun ja eben ganz deutlich die Instrumente des Orchesters kund, von denen jedes für sich, unendlich mannigfaltiger aber im wechselvoll vereinten Wirken mit anderen Instrumenten, es klar und verständlich ausspricht.*

Fassen wir nun zunächst das Unaussprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag, und zwar im Vereine mit einem anderen Unaussprechlichen, — der Gebärde.

Die Gebärde des Leibes, wie sie sich in der bedeutungsvollen Bewegung der ausdrucksfähigsten Glieder und endlich der Gesichtsmienen als von einer inneren Empfindung bestimmt kundgiebt, ist insofern ein vollkommen Unaussprechliches, als die Sprache sie nur zu schildern, zu deuten vermag, während eben nur jene Glieder oder jene Mienen sie wirklich aussprechen konnten. Etwas, was die Wortsprache vollkommen mittheilen kann, also ein vom Verstand an den Verstand mitzutheilender Gegenstand, bedarf der Begleitung

* Diese leichte Erklärung des „Unaussprechlichen" könnte man wohl nicht mit Unrecht auf all das Religiösphilosophische ausdehnen, was, vom Standpunkte des Sprechenden aus, von diesem für absolut unaussprechlich ausgegeben wird, und an sich sehr wohl aussprechlich ist, wenn nur das entsprechende Organ dazu verwendet wird.

oder der Verstärkung durch die Gebärde gar nicht, ja — die unnöthige Gebärde könnte die Mittheilung nur stören. Bei einer solchen Mittheilung ist, wie wir früher sahen, das sinnliche Empfängnißorgan des Gehöres aber auch nicht erregt, sondern es dient nur als theilnahmloser Vermittler. Die Mittheilung eines Gegenstandes aber, den die Wortsprache nicht zu völliger Ueberzeugung an das nothwendig auch zu erregende Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affect ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde. Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Theilnahme erregt werden soll, der Mittheilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mittheilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen. Die Gebärde sprach in ihrer nöthig gewordenen Mittheilung an das Auge nun aber Das aus, was die Wortsprache eben nicht mehr auszudrücken vermochte, — konnte sie es, so war die Gebärde überflüssig und störend. Das Auge war durch die Gebärde somit auf eine Weise erregt, der das entsprechende Gleichgewicht der Mittheilung an das Gehör noch fehlte: dieses Gleichgewicht ist zur Ergänzung des Eindruckes zu einem dem Gefühle vollkommen verständlichen aber nöthig. Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmittheilung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mittheilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten; gerade in ihr, als erregtestem Sprachausdrucke, lag erst die Veranlassung zur Steigerung der Gebärde als eines verstärkenden Momentes, dessen die Melodie noch bedurfte, eben weil das ihm — dem verstärkten Momente der Gebärde — vollkommen Entsprechende noch nicht in ihr enthalten sein konnte. Die Versmelodie enthielt somit nur die Bedingung zur Kundgebung der Gebärde; Das, was die Gebärde vor dem Gefühle aber so rechtfertigen soll, wie der Sprachvers durch die Melodie, oder die Melodie durch die Harmonie zu rechtfertigen — besser noch: zu verdeutlichen — war, liegt jedoch außerhalb des Vermögens der Melodie, die aus dem Sprachverse hervorging und mit einer wesenhaften, unerläßlich bedingten Seite ihres Körpers eben der Wortsprache zugewandt

bleibt, die das Besondere der Gebärde nicht auszusprechen vermag, die Gebärde deshalb zu Hülfe rief, und nun das ihr vollständig Entsprechende dem darnach verlangenden Gehöre eben nicht mittheilen kann. — Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzutheilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgiebt.

Die Fähigkeit hierzu gewann das Orchester aus der Begleitung der sinnlichsten Gebärde, der Tanzgebärde, der diese Begleitung eine aus ihrem Wesen bestimmte Nothwendigkeit für ihre verständliche Kundgebung war, indem sich die Tanzgebärde, wie die Gebärde überhaupt, zur Orchestermelodie etwa so verhält, wie der Wortvers zu der aus ihm bedingten Gesangsmelodie, so daß Gebärde und Orchestermelodie erst eben solch ein Ganzes, an sich Verständliches bilden, wie die Worttonmelodie für sich. — Ihren sinnlichsten Berührungspunkt, d. h. den Punkt, wo beide — die eine im Raum, die andere in der Zeit, die eine dem Auge, die andere dem Ohre — sich als ganz gleich und gegenseitig aus sich bedingt kundgaben, hatten Tanzgebärde und Orchester im Rhythmos, und in diesen Punkt müssen beide, nach jeder Entfernung von ihm, nothwendig wieder zurückfallen, um in ihm, der ihre ursprünglichste Verwandtschaft aufdeckt, verständlich zu bleiben oder zu werden. Von diesem Punkte aus erweitert sich aber in gleichem Maße die Gebärde wie das Orchester zu dem, beiden eigenthümlichsten Sprachvermögen. Wie die Gebärde in diesem Vermögen ein nur ihr Aussprechliches an das Auge kundgiebt, so theilt das Orchester das dieser Kundgebung wiederum genau Entsprechende ganz so an das Gehör mit, wie im Ausgangspunkte der Verwandtschaft der musikalische Rhythmos das, in den sinnlich wahrnehmbarsten Momenten der Tanzbewegung dem Auge Kundgegebene dem Gehöre verdeutlichte. Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder gesenkten Fußes war dem Auge ganz dasselbe, was dem Ohre der accentuirte Tactniederschlag war; und so ist dann auch dem Gehöre die von Instrumenten vorgetragene bewegungsvolle Tonfigur, welche die Tactniederschläge melodisch verbindet, ganz dasselbe, was dem Auge die Bewegung des Fußes oder der sonstigen ausdrucksfähigen Leibesglieder zwischen ihrem, dem Tact-

niederschlage entsprechenden, Wechsel ist. Je weiter sich nun die Gebärde von ihrer bestimmtesten, zugleich aber auch beschränktesten Grundlage des Tanzes entfernt; je sparsamer sie ihre schärfsten Accente vertheilt, um in den mannigfaltigsten und feinsten Uebergängen des Ausdruckes zu einem unendlich fähigen Sprachvermögen zu werden, — desto mannigfaltiger und feiner gestalten sich nun auch die Tonfiguren der Instrumentensprache, die, um das Unaussprechliche der Gebärde überzeugend mitzutheilen, einen melodischen Ausdruck eigenthümlichster Art gewinnt, dessen unermeßlich reiche Fähigkeit sich weder nach Inhalt noch Form in der Wortsprache bezeichnen läßt, eben weil dieser Inhalt und diese Form durch die Orchestermelodie sich bereits vollständig dem Gehöre kundgiebt, und nur noch von dem Auge wiederum empfunden werden kann, und zwar als Inhalt und Form der, jener Melodie entsprechenden Gebärde.

Daß dieses eigenthümliche Sprachvermögen des Orchesters in der Oper bisher sich noch bei Weitem nicht zu der Fülle hat entwickeln können, deren es fähig ist, findet seinen Grund eben darin, daß — wie ich an seinem Orte bereits erwähnte — bei dem Mangel aller wahrhaft dramatischen Grundlage der Oper das Gebärdenspiel für sie ganz unvermittelt noch aus der Tanzpantomime herübergezogen war. Diese Ballettanzpantomime konnte nur in ganz beschränkten, der möglichsten Verständlichkeit willen endlich zu stereotypen Annahmen festgesetzten Bewegungen und Gebärden sich kundgeben, weil sie der Bedingungen gänzlich entbehrte, die ihre größere Mannigfaltigkeit als nothwendig bestimmt und erklärt hätten. Diese Bedingungen enthält die Wortsprache, und zwar nicht die zu Hülfe gezogene, sondern die, die Gebärde zu Hülfe ziehende Wortsprache. Das erhöhte Sprachvermögen, welches das Orchester in Pantomime und Oper daher nicht gewinnen konnte, suchte es sich, wie im instinctiven Wissen von seiner Fähigkeit, in der, von der Pantomime losgelösten, absoluten Instrumentalmusik zu erwerben. Wir sahen, daß dieses Streben in seiner höchsten Kraft und Aufrichtigkeit zu dem Verlangen nach Rechtfertigung durch das Wort und die vom Worte bedingte Gebärde führen mußte, und haben jetzt nur noch zu erkennen, wie von der anderen Seite her die vollständige Verwirklichung der dichterischen Absicht nur wiederum

in der höchsten, verdeutlichendsten Rechtfertigung seiner Wortversmelodie durch das vollendete Sprachvermögen des Orchesters, im Vereine mit der Gebärde, zu ermöglichen ist.

Die dichterische Absicht, wie sie sich im Drama verwirklichen will, bedingt den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck der Gebärde, ja sie erfordert ihre Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie sie nirgends anders, als eben einzig nur im Drama nothwendig zum Vorschein kommen können, und für dieses Drama daher von ganz besonderer Eigenthümlichkeit zu erfinden sind; denn die dramatische Handlung ist mit allen ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und gesteigerte. Die Gedrängtheit der Handlungsmomente und ihrer Motive war dem Gefühle nur in einem wiederum gedrängten Ausdrucke verständlich zu machen, der sich aus dem Wortverse bis zur unmittelbar das Gefühl bestimmenden Melodie erhob. Wie dieser Ausdruck sich nun bis zur Melodie steigert, bedarf er nothwendig auch einer Steigerung der von ihm bedingten Gebärde über das Maß der gewöhnlichen Redegebärde. Diese Gebärde ist aber, dem Charakter des Dramas gemäß, nicht nur die monologische Gebärde eines einzelnen Individuums, sondern eine, aus der charakteristisch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchsten Mannigfaltigkeit sich steigernde — so zu sagen: „vielstimmige" Gebärde. Die dramatische Absicht zieht nicht nur die innere Empfindung — an sich — in ihr Bereich, sondern, um ihrer Verwirklichung willen, ganz besonders die Kundgebung dieser Empfindung in der äußeren leiblichen Erscheinung der darstellenden Personen. Die Pantomime begnügte sich für Gestalt, Haltung und Tracht der Darsteller mit typischen Masken: das allvermögende Drama reißt den Darstellern die typische Maske ab, — denn es besitzt dazu das rechtfertigende Sprachvermögen —, und zeigt sie als besondere, gerade so und nicht anders sich kundgebende Individualitäten. Die dramatische Absicht bestimmt daher bis in den einzelnsten Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers, um ihn jeden Augenblick als diese eine, schnell und bestimmt kenntliche, von allen ihr Begegnenden wohl unterschiedene Individualität erscheinen zu lassen. Diese drastische Unterscheidbarkeit der einen Individualität ist aber nur zu ermöglichen,

wenn alle ihr begegnenden und auf sie sich beziehenden Individualitäten genau in derselben, sicher bestimmten, drastischen Unterscheidbarkeit sich darstellen. Vergegenwärtigen wir uns nun die Erscheinung solcher scharf abgegrenzten Individualitäten in den unendlich wechselvollen Beziehungen zu einander, aus denen die mannigfaltigen Momente und Motive der Handlung sich entwickeln, und stellen wir sie uns nach dem unendlich erregenden Eindrucke vor, den ihr Anblick auf unser machtvoll gefesseltes Auge hervorbringen muß, so begreifen wir auch das Bedürfniß des Gehöres nach einem, diesem Eindrucke auf das Auge vollkommen entsprechenden, ihm wiederum verständlichen Eindrucke, in welchem der erste ergänzt, gerechtfertigt oder verdeutlicht erscheint; denn: „Durch zweier Zeugen Mund wird (erst) die (volle) Wahrheit kund".

Das, was dem Gehöre zu vernehmen verlangt, ist aber genau das Unaussprechliche des vom Auge empfangenen Eindruckes, Das, was an sich und in seiner Bewegung die dichterische Absicht durch ihr nächstes Organ, die Wortsprache, nur veranlaßte, nicht aber dem Gehöre überzeugend nun mittheilen kann. Wäre dieser Anblick für das Auge gar nicht vorhanden, so könnte die dichterische Sprache sich berechtigt fühlen, die Schilderung und Beschreibung des Eingebildeten an die Phantasie mitzutheilen; wenn es sich aber dem Auge, wie die höchste dichterische Absicht es verlangte, selbst unmittelbar darbietet, ist die Schilderung der dichterischen Sprache nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sie würde auch gänzlich eindruckslos auf das Gehör bleiben. Das ihr Unaussprechliche theilt dem Gehöre nun aber gerade die Sprache des Orchesters mit, und eben aus dem Verlangen des, durch das schwesterliche Auge angeregten Gehöres gewinnt diese Sprache ein neues, unermeßliches, ohne diese Anregung stets aber schlummerndes oder — wenn aus eigenem Drange allein erweckt — unverständlich sich kundgebendes Vermögen.

---

Das Sprachvermögen des Orchesters lehnt sich auch für die hier bestimmte gesteigerte Aufgabe zunächst noch an seine Verwandtschaft mit dem der Gebärde so an, wie wir sie vom Tanze aus kennen lernten. Es spricht in Tonfiguren, wie sie dem individuellen

Charakter besonders entsprechender Instrumente eigenthümlich sind, und durch wiederum entsprechende Mischung der charakteristischen Individualitäten des Orchesters zur eigenthümlichen Orchestermelodie sich gestalten, das in seiner sinnlichen Erscheinung und durch die Gebärde an das Auge sich Kundgebende so weit aus, als zur Deutung dieser Gebärde und Erscheinung auch für das Verständniß des Auges, wie zur entsprechend verständlichen Deutung derselben Erscheinung für das unmittelbar erfassende Gehör, eben kein Drittes, nämlich die vermittelnde Wortsprache, nöthig war.

Bestimmen wir uns hierüber genau. — Wir sagen gemeinhin: „Ich lese in Deinem Auge"; das heißt: „Mein Auge gewahrt, auf eine nur ihm verständliche Weise, aus dem Blicke Deines Auges eine Dir innewohnende unwillkürliche Empfindung, die ich wiederum unwillkürlich mitempfinde". — Erstrecken wir die Empfindungsfähigkeit des Auges nun über die ganze äußere Gestalt des wahrzunehmenden Menschen, auf seine Erscheinung, Haltung und Gebärde, so haben wir zu bestätigen, daß das Auge die Aeußerung dieses Menschen untrüglich erfaßt und versteht, sobald er eben nach vollständiger Unwillkürlichkeit sich kundgiebt, innerlich mit sich vollkommen einig ist, und seine innere Stimmung in höchster Aufrichtigkeit äußert. Die Momente, in denen sich der Mensch so wahrhaftig kundgiebt, sind aber nur die der vollkommensten Ruhe, oder der höchsten Erregtheit: was zwischen diesen beiden äußersten Punkten liegt, sind die Uebergänge, die ganz in dem Grade nur von der aufrichtigen Leidenschaft bestimmt werden, als sie sich ihrer höchsten Erregtheit nähern, oder von dieser Erregtheit sich wieder einer harmonisch versöhnten Ruhe zuwenden. Diese Uebergänge bestehen aus einer Mischung willkürlicher, reflectirter Willensthätigkeit, und unbewußter, nothwendiger Empfindung: die Bestimmung solcher Uebergänge nach der nothwendigen Richtung der unwillkürlichen Empfindung hin, und zwar mit unerläßlichem Fortschritte zur Ausmündung in die wahre, vom reflectirenden Verstande nicht mehr bedingte und gehemmte Empfindung, ist der Inhalt der dichterischen Absicht im Drama, und für diesen Inhalt findet der Dichter eben den einzig ermöglichenden Ausdruck in der Wortversmelodie, wie sie als Blüthe der Worttonsprache erscheint, die mit der einen Seite dem reflectirenden Verstande, mit der anderen

Seite aber der unwillkürlichen Empfindung als Organ zugewandt ist. Die Gebärde — verstehen wir hierunter die ganze äußere Kundgebung der menschlichen Erscheinung an das Auge — nimmt an dieser Entwickelung einen nur bedingten Antheil, weil sie nur eine Seite hat, und zwar die Empfindungsseite, mit der sie sich dem Auge zuwendet: die Seite, die sie aber dem Auge verbirgt, ist eben diejenige, welche die Worttonsprache dem Verstande zukehrt, und die demnach dem Gefühle ganz unkenntlich bleiben würde, wenn dem Gehöre dadurch, daß die Worttonsprache mit ihren beiden Seiten, wiewohl mit der einen schwächer und minder erregend, sich ihm zuwendet, nicht das gesteigerte Vermögen erwachsen könnte, auch diese, dem Auge abgewandte Seite dem Gefühle verständlich zuzuführen.

Die Sprache des Orchesters vermag dies durch das Gehör, indem sie sich durch eben so innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mittheilung selbst des Gedankens an das Gefühl steigert, und zwar des Gedankens, den die gegenwärtige Versmelodie — als Kundgebung einer gemischten, noch nicht vollkommen geeinigten Empfindung — nicht aussprechen kann und will, der noch weniger aber von der Gebärde dem Auge mitgetheilt werden kann, weil die Gebärde das Gegenwärtigste ist, und somit von der, in der Versmelodie kundgegebenen unbestimmten Empfindung als eine ebenfalls unbestimmte, oder diese Unbestimmtheit allein ausdrückende, dem Auge somit die wirkliche Empfindung nicht klar verständlichende bedingt wird.

In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen Ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung. Das Gegenwärtige in ihr ist die unwillkürliche Empfindung, wie sie sich nothwendig in den Ausdruck der musikalischen Melodie ergießt; das Ungegenwärtige ist der abstracte Gedanke, wie er in der Wortphrase als reflectirtes, willkürliches Moment festgehalten wird. — Bestimmen wir uns nun näher, was wir unter dem Gedanken zu verstehen haben.

Auch hier werden wir schnell zu einer klaren Vorstellung gelangen, wenn wir den Gegenstand vom künstlerischen Standpunkte aus erfassen, und seinem sinnlichen Ursprunge auf den Grund gehen.

Etwas, was wir durch irgend ein Mittheilungsorgan oder durch die Gesammtverwendung aller unserer Mittheilungsorgane gar nicht aussprechen können, selbst wenn wir es wollten, ist ein Unding, — das Nichts. Alles, wofür wir dagegen einen Ausdruck finden, ist auch etwas Wirkliches, und dieses Wirkliche erkennen wir, wenn wir uns den Ausdruck selbst erklären, den wir unwillkürlich für die Sache verwenden. Der Ausdruck: Gedanke, ist ein sehr leicht erklärlicher, sobald wir auf seine sinnliche Sprachwurzel zurückgehen. Ein „Gedanke" ist das im „Gedenken" uns „dünkende" Bild* eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen. Dieses Ungegenwärtige ist seinem Ursprunge nach ein wirklicher, sinnlich wahrgenommener Gegenstand, der auf uns an einem anderen Orte oder zu einer anderen Zeit einen bestimmten Eindruck gemacht hat: dieser Eindruck hat sich unserer Empfindung bemächtigt, für die wir, um sie mitzutheilen, einen Ausdruck erfinden mußten, der dem Eindrucke des Gegenstandes nach dem allgemein menschlichen Gattungsempfindungsvermögen entsprach. Den Gegenstand konnten wir somit nur nach dem Eindrucke in uns aufnehmen, den er auf unsre Empfindung machte, und dieser von unsrem Empfindungsvermögen wiederum bestimmte Eindruck ist das Bild, das uns im Gedenken der Gegenstand selbst dünkt. Gedenken und Erinnerung ist somit dasselbe, und in Wahrheit ist der Gedanke das in der Erinnerung wiederkehrende Bild, welches — als Eindruck von einem Gegenstande auf unsre Empfindung — von dieser Empfindung selbst gestaltet, und von der gedenkenden Erinnerung, diesem Zeugnisse von dem dauernden Vermögen der Empfindung und der Kraft des auf sie gemachten Eindruckes, der Empfindung selbst zu lebhafter Erregung, zum Nachempfinden des Eindruckes, wieder vorgeführt wird. Uns hat die Entwickelung des Gedankens zu dem Vermögen bindender Combination aller selbstgewonnenen oder überlieferten Bilder von, in der Erinnerung

* Aehnlich können wir uns „Geist" sehr schön aus der ihm gleichen Wurzel „gießen" deuten: nach einem natürlichen Sinne ist er das von uns sich „Ausgießende", wie der Duft das von der Blume sich Ausbreitende, Ausgießende ist.

bewahrten Eindrücken ungegenwärtig gewordener Objecte, — das Denken, wie es uns in der philosophischen Wissenschaft entgegentritt, — hier nicht zu beschäftigen; denn der Weg des Dichters geht aus der Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur *Verwirklichung des Gedankens* in der Sinnlichkeit. Nur Eines haben wir noch genau zu bestimmen. Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsre Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt, und muß sich nothwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er *ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung.*

Die Versmelodie des Dichters verwirklicht nun, gewissermaßen vor unsren Augen, den Gedanken, d. h. die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung, zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber *bedingende* Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die *bedingte* neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes, neu Verwirklichtes auflöst. Die in dieser Melodie kundgegebene, vor unsren Augen aus dem Gedenken einer früheren Empfindung wohl entwickelte und gerechtfertigte, sinnlich unmittelbar ergreifende und das theilnehmende Gefühl sicher bestimmende Empfindung ist nun eine Erscheinung, die uns, denen sie mitgetheilt wurde, so gut angehört als Dem, der sie uns mittheilte; und wir können sie, wie sie dem Mittheilenden als Gedanke — d. h. Erinnerung — wiederkehrt, ganz eben so als Gedanken bewahren. — Der Mittheilende, wenn er im Gedenken dieser Empfindungserscheinung sich aus diesem Gedenken wiederum zur Kundgebung einer neuen, abermals gegenwärtigen Empfindung gedrängt fühlt, nimmt dieses Gedenken jetzt nur als geschilderten, dem erinnernden Verstande kurz angedeuteten, ungegenwärtigen Moment so auf, wie er in derselben Versmelodie, in der es zu jener — jetzt der Erinnerung anvertrauten — melodischen Erscheinung sich äußerte, das Gedenken einer früheren, uns ihrer

Lebendigkeit nach entrückten Empfindung, als empfindungszeugenden Gedanken kundgab. Wir, die wir die neue Mittheilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten: sie ist Eigenthum der reinen Musik geworden, und von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrucke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mittheilenden soeben nur Gedachten. Eine solche Melodie, wie sie als Erguß einer Empfindung uns vom Darsteller mitgetheilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieses Darstellers; ja, selbst da, wo der gegenwärtig sich Mittheilende jener Empfindung sich gar nicht mehr bewußt erscheint, vermag ihr charakteristisches Erklingen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges, zur höchsten Verständlichkeit einer Situation durch Deutung von Motiven, die in dieser Situation wohl enthalten sind, in ihren darstellbaren Momenten aber nicht zum hellen Vorschein kommen können, uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist.

Das Vermögen des Musikers, wenn es von der dichterischen Absicht zu ihrer höchsten Verwirklichung verwendet wird, ist hierin durch das Orchester unermeßlich. — Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet, mit Gedanken und der Combination von Gedanken zu thun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken" genannt wurden, so war dies entweder eine gedankenlose Verwendung dieses Wortes, oder eine Kundgebung der Täuschung des Musikers, der ein Thema einen Gedanken nannte, bei dem er sich allerdings Etwas gedacht hatte, was aber Niemand verstand als höchstens Der, dem er Das, was er sich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnete, und den er dadurch ersuchte, sich dies Gedachte nun auch bei dem Thema zu denken. Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundthun: dies

kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist, und diese wiederum sich nicht als eine nur gedachte, sondern zunächst durch das Organ des Verstandes, die Wortsprache, klar dargelegte offenbart. Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unsren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingungen stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes hin, und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbestimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Nothwendigkeit seiner Erscheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts Anderem zu verbinden im Stande sind. — Das musikalische Motiv aber, in das — so zu sagen vor unsren Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein nothwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr theilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung Desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten — sich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung; und indem wir so unser Gefühl zum erhellten Wahrnehmer des organischen Wachsens einer bestimmten Empfindung aus der anderen machen, geben wir unsrem Gefühle das Vermögen des Denkens, d. h. hier aber: das über das Denken erhöhte, unwillkürliche Wissen des in der Empfindung verwirklichten Gedankens.

---

Bevor wir uns zur Darstellung der Ergebnisse wenden, die aus dem bisher angedeuteten Vermögen der Orchestersprache für die Gestaltung des Dramas sich herausstellen, müssen wir, um den Umfang dieses Vermögens vollständig zu ermessen, noch über eine äußerste Fähigkeit desselben uns genau bestimmen. — Die

hiermit gemeinte Fähigkeit seines Sprachvermögens gewinnt das Orchester aus einer Vereinigung seiner Fähigkeiten, die ihm nach der einen Seite hin durch seine Anlehnung an die Gebärde, nach der anderen durch seine gedenkende Aufnahme der Versmelodie erwuchsen. Wie die Gebärde von ihrem Ursprunge, der sinnlichsten Tanzgebärde, bis zur geistigsten Mimik sich entwickelte; wie die Versmelodie vom bloßen Gedenken einer Empfindung bis zur gegenwärtigsten Kundgebung einer Empfindung vorschritt, — so wächst auch das Sprachvermögen des Orchesters, das aus beiden Momenten seine gestaltende Kraft gewann, und an dem Wachsen beider zu ihrem äußersten Vermögen sich ernährte und steigerte, von diesem doppelten Nahrungsquelle aus zu einer besonderen höchsten Fähigkeit, in der wir die beiden getheilten Arme des Orchesterstromes, nachdem er durch einmündende Bäche und Flüsse reichlich geschwängert worden ist, gleichsam sich wieder verbinden und gemeinsam dahinfließen sehen. Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, — also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den, von der dichterischen Absicht als nothwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt. —

Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil — im Sinne unsrer Wortsprache — noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist. Die Bewegung dieser Empfindung, die Ahnung, ist somit das unwillkürliche Verlangen der Empfindung nach Bestimmung durch einen Gegenstand, den sie aus der Kraft ihres Bedürfnisses wiederum selbst vorausbestimmt, und zwar als einen solchen, der ihr entsprechen muß, und dessen sie deshalb harrt. In seiner Kundgebung als Ahnung möchte ich das Empfindungsvermögen der wohlgestimmten Harfe vergleichen, deren Saiten vom durchstreifenden Windzuge erklingen, und des Spielers harren, der ihnen deutliche Accorde entgreifen soll.

Eine ſolche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns ſelbſt zum nothwendigen Mitſchöpfer des Kunſtwerkes zu machen. Indem er dieſes Verlangen uns hervorruft, verſchafft er ſich in unſrer erregten Empfänglichkeit die bedingende Kraft, welche die Geſtaltung der von ihm beabſichtigten Erſcheinungen gerade ſo, wie er ſie ſeiner Abſicht gemäß geſtalten muß, einzig ihm ermöglichen kann. In der Hervorbringung ſolcher Stimmungen, wie der Dichter zur unerläßlichen Mithülfe unſrerſeits ſie uns erwecken muß, hat die abſolute Inſtrumentalſprache ſich bisher bereits als allvermögend bewährt; denn gerade die Anregung unbeſtimmter, ahnungsvoller Empfindungen war ihre eigenthümlichſte Wirkung, die überall da zur Schwäche werden mußte, wo ſie die angeregten Empfindungen auch deutlich beſtimmen wollte. Wenden wir dieſe außerordentliche, einzig ermöglichende Fähigkeit der Inſtrumentalſprache nun auf die Momente des Dramas an, wo ſie vom Dichter nach einer beſtimmten Abſicht in Wirkſamkeit geſetzt werden ſoll, ſo hätten wir uns nun darüber zu verſtändigen, woher dieſe Sprache die ſinnlichen Ausdrucksmomente zu nehmen habe, in denen ſie ſich der dichteriſchen Abſicht entſprechend kundgeben ſoll.

Wir ſahen bereits, daß unſre abſolute Inſtrumentalmuſik die ſinnlichen Momente für ihren Ausdruck aus einer, unſrem Ohre urvertrauten Tanzrhythmik und der ihr entſtammten Weiſe, oder aus dem Melos des Volksliedes, wie er unſrem Gehöre ebenfalls anerzogen iſt, entnehmen mußte. Das immerhin durchaus Unbeſtimmte in dieſen Momenten ſuchte der abſolute Inſtrumentalcomponiſt dadurch zu einem beſtimmten Ausdrucke zu erheben, daß er dieſe Momente nach Verwandtſchaft und Unterſchiedenheit, durch wachſende und abnehmende Stärke, wie durch beſchleunigte und gehemmte Bewegung des Vortrages, und endlich durch beſondere Charakteriſtik des Ausdruckes vermöge der mannigfaltigen Individualität der Toninſtrumente, zu einem der Phantaſie dargeſtellten Bilde fügte, das er ſchließlich doch nur wieder durch genaue — außermuſikaliſche — Angabe des geſchilderten Gegenſtandes erſt deutlich zu machen ſich gedrängt fühlte. Die ſogenannte „Tonmalerei“ iſt der erſichtliche Ausgang der Entwickelung unſrer abſoluten Inſtrumentalmuſik geweſen: in ihr hat dieſe Kunſt ihren

Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und Jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein Beethoven'sches Tonstück eine Mendelssohn'sche oder gar eine Berlioz'sche Orchestercomposition hört. Dennoch ist nicht zu läugnen, daß dieser Entwickelungsgang ein nothwendiger war, und die bestimmte Wendung zur Tonmalerei aus aufrichtigeren Motiven hervorging, als z. B. die Rückkehr zum fugirten Style Bach's. Namentlich ist aber auch nicht zu verkennen, daß das sinnliche Vermögen der Instrumentalsprache durch die Tonmalerei ungemein gesteigert und bereichert worden ist. — Erkennen wir nun, daß dieses Vermögen nicht nur in das Unermeßliche gesteigert, sondern seinem Ausdrucke zugleich das Erkältende vollständig benommen werden kann, wenn der Tonmaler statt an die Phantasie sich wieder an das Gefühl wenden darf, was ihm dadurch geboten wird, daß der von ihm nur an den Gedanken mitgetheilte Gegenstand seiner Schilderung als ein gegenwärtiger, wirklicher an die Sinne kundgethan wird, und zwar eben nicht als bloßes Hülfsmittel zum Verständnisse seines Tongemäldes, sondern als aus einer höchsten dichterischen Absicht, zu deren Verwirklichung das Tongemälde das Helfende sein soll, bedingt. Der Gegenstand des Tongemäldes konnte nur ein Moment aus dem Naturleben oder aus dem Menschenleben selbst sein. Gerade solche Momente aus dem Natur- oder Menschenleben, zu deren Schilderung sich bisher der Musiker angezogen fühlte, sind es nun aber, deren der Dichter zur Vorbereitung wichtiger dramatischer Entwickelungen bedarf, und deren mächtiger Hülfe der bisherige absolute Schauspieldichter, zum höchsten Nachtheile für sein gewolltes Kunstwerk, von vorn herein entsagen mußte, weil er jene Momente, je vollständiger sie von der Scene aus dem Auge sich ausdrücken sollten, ohne die ergänzende und gefühlsbestimmende Mitwirkung der Musik für ungerechtfertigt, störend, lähmend, nicht aber helfend und fördernd halten mußte.

Jene vom Dichter nothwendig in uns anzuregenden unbestimmten, ahnungsvollen Empfindungen werden immer mit einer Erscheinung in Verbindung zu stehen haben, die sich wiederum an das Auge mittheilt; diese wird ein Moment der Naturumgebung, oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst sein, —

jedenfalls ein Moment, dessen Bewegung sich noch nicht aus einer bestimmt kundgegebenen Empfindung bedingt, denn diese kann nur die Wortsprache in dem, bereits näher bezeichneten, Vereine mit der Gebärde und der Musik aussprechen, — also die Wortsprache, deren bestimmende Kundgebung wir uns hier eben als eine durch das angeregte Verlangen erst hervorzurufende denken. Keine Sprache ist fähig, eine vorbereitende Ruhe so bewegungsvoll auszudrücken, als die Instrumentalsprache: diese Ruhe zum bewegungsvollen Verlangen zu steigern ist ihr eigenthümlichstes Vermögen. Was sich uns aus einer Naturscene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsre Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spännung und Erwartung bewegt, und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hülfe unsrerseits bedarf. Dieser Anregung unsres Gefühles nach einem bestimmten Gegenstande hin hat der Dichter sogar nöthig, um uns selbst auf eine bestimmende Erscheinung für das Auge vorzubereiten, nämlich — selbst die Erscheinung der Naturscene oder menschlicher Persönlichkeiten uns nicht eher vorzuführen, als bis unsre auf sie erregte Erwartung sie, in der Art wie sie sich kundgiebt, als nothwendig, weil der Erwartung entsprechend, bedingt. —

Der Ausdruck der Musik wird, bei der Verwendung dieser äußersten Fähigkeit, so lange ein gänzlich vager und unbestimmender bleiben, als er nicht die soeben bezeichnete dichterische Absicht in sich aufnimmt: diese aber, welche sich auf eine bestimmte zu verwirklichende Erscheinung bezieht, vermag im Voraus dieser Erscheinung die sinnlichen Momente des vorbereitenden Tonstückes so zu entnehmen, daß sie in beziehungsvoller Weise ihr ganz so entsprechen, wie die endlich vorgeführte Erscheinung den Erwartungen entspricht, die das vorausverkündende Tonstück in uns erregte. Die wirkliche Erscheinung tritt demnach als erfülltes Verlangen, als gerechtfertigte Ahnung vor uns hin; und rufen wir uns nun zurück, daß der Dichter die Erscheinungen des Dramas als über das gewöhnliche Leben hervorragende, wunderbare dem Gefühle

vergegenwärtigen muß, so haben wir auch zu begreifen, daß diese Erscheinungen sich als solche uns nicht kundgeben würden, oder daß sie uns unverständlich und fremdartig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unsrer vorbereiteten und zu ahnungsvoller Erwartung gespannten Empfindung in der Weise als nothwendig bedingt werden könnte, daß wir sie als Erfüllung einer Erwartung geradesweges fordern. Nur der so vom Dichter erfüllten Tonsprache des Orchesters ist es aber möglich, diese nothwendige Erwartung in uns anzuregen, und ohne seine künstlerische Hülfe vermag das wundervolle Drama daher weder entworfen noch ausgeführt zu werden.

# VI.

Wir haben nun alle Bänder des Zuſammenhanges für den einigen Ausdruck des Dramas erfaßt, und uns jetzt nur noch darüber zu verſtändigen, wie ſie unter ſich verknüpft werden ſollen, um als einige Form einem einigen Gehalte zu entſprechen, der nur durch die Möglichkeit dieſer einigen Form als ein ebenfalls einiger erſt ſich zu geſtalten vermag. —

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatiſchen Ausdruckes iſt die Versmelodie des Darſtellers: auf ſie bezieht ſich als Ahnung die vorbereitende abſolute Orcheſtermelodie; aus ihr leitet ſich als Erinnerung der „Gedanke“ des Inſtrumentalmotives her. Die Ahnung iſt das ſich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenſtand fällt, die dem Gegenſtande eigenthümliche, von ihm ſelbſt aus bedingte Farbe zu einer erſichtlichen Wahrheit macht; die Erinnerung iſt die gewonnene Farbe ſelbſt, wie ſie der Maler dem Gegenſtande entnimmt, um ſie auf ihm verwandte Gegenſtände überzutragen. Die dem Auge ſinnfällige, ſtets gegenwärtige Erſcheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darſtellers, iſt die dramatiſche Gebärde; ſie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das Orcheſter, das ſeine urſprünglichſte und nothwendigſte Wirkſamkeit als harmoniſche Trägerin der Versmelodie ſelbſt abſchließt. — An dem Geſammtausdrucke aller Mittheilungen des Darſtellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orcheſter ſomit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil: es iſt der be-

wegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. — Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten.

Betrachten wir nun, wie der Dichter vom Orchester aus, in welchem er vollständig zum Musiker geworden ist, sich zu seiner Absicht, die ihn bis hierher geführt, zurückwendet, und zwar, um sie, durch die nun unermeßlich reich ihm erwachsenen Mittel des Ausdruckes, vollkommen zu verwirklichen.

---

Die dichterische Absicht verwirklichte sich zunächst in der Versmelodie; den Träger und Verdeutlicher der reinen Melodie lernten wir im harmonischen Orchester erkennen. Es bleibt nun noch genau zu ermessen, wie jene Versmelodie sich zum Drama selbst verhalte, und welche ermöglichende Wirksamkeit bei diesem Verhältnisse das Orchester ausüben könnte.

Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgiebt, — die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müssen nun genau bestimmen, was, der dramatischen Nothwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Dramas in der Weise erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses eben nothwendig waren.

Die Momente, in denen das Orchester sich so selbständig aussprechen durfte, müssen jedenfalls solche sein, die das volle Aufgehen des Sprachgedankens in die musikalische Empfindung von Seiten der dramatischen Persönlichkeiten noch nicht ermöglichen. Wie wir dem Wachsen der musikalischen Melodie aus dem Sprach-

verse zusahen, und dieses Wachsen als aus der Natur des Sprachverses bedingt erkannten; wie wir die Rechtfertigung, d. h. das Verständniß der Melodie aus dem bedingenden Sprachverse nicht nur als ein künstlerisch zu Denkendes und Auszuführendes, sondern als ein nothwendig vor unsrem Gefühle organisch zu Bewerkstelligendes und im Gebärungsprocesse ihm Vorzuführendes begreifen mußten: so haben wir auch die dramatische Situation aus den Bedingungen herauswachsend uns vorzustellen, die sich vor unsren Augen zu der Höhe steigern, auf welcher die Versmelodie als einzig entsprechender Ausdruck eines bestimmt sich kundgebenden Empfindungsmomentes uns nothwendig erscheint.

Eine fertige, geschaffene Melodie — so sahen wir — blieb uns unverständlich, weil willkürlich deutbar; eine fertige, geschaffene Situation muß uns eben so unverständlich bleiben, wie die Natur uns unverständlich blieb, so lange wir sie als etwas Erschaffenes ansahen, wogegen sie uns jetzt verständlich ist, wo wir sie als das Seiende, d. h. das ewig Werdende, erkennen, — als ein Seiendes, dessen Werden in nächsten und weitesten Kreisen uns stets gegenwärtig ist. Dadurch, daß der Dichter sein Kunstwerk uns im steten organischen Werden vorführt, und uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens macht, befreit er seine Schöpfung eben von allen Spuren seines Schaffens, vermöge dessen er, ohne die Vertilgung seiner Spuren, uns nur in das gefühllos kalte Staunen versetzen könnte, mit dem uns das Anschauen eines Meisterstückes der Mechanik erfüllt. — Die bildende Kunst kann nur das Fertige, d. h. das Bewegungslose, hinstellen, und den Beschauenden somit nie zum überzeugten Zeugen des Werdens einer Erscheinung machen. Der absolute Musiker verfiel in seiner weitesten Verirrung in den Fehler, die bildende Kunst hierin nachzuahmen, und das Fertige anstatt des Werdenden zu geben. Das Drama allein ist das, räumlich und zeitlich an unser Auge und unser Gehör so sich mittheilende Kunstwerk, daß wir an seinem Werden selbstthätigen Mitantheil nehmen, und das Gewordene daher als ein Nothwendiges, klar Verständliches durch unser Gefühl erfassen.

Der Dichter, der uns nun zu mitthätigen, einzig ermöglichenden Zeugen des Werdens seines Kunstwerkes machen will, hat sich wohl zu hüten, auch nur den kleinsten Schritt zu thun, der das Band

des organischen Werdens zerreißen, und somit unser unwillkürlich gefesseltes Gefühl durch willkürliche Zumuthung verletzen könnte: sein wichtigster Bundesgenosse wäre ihm augenblicklich untreu gemacht. Organisches Werden ist aber nur das Wachsen von Unten nach Oben, das Hervorgehen aus niederern Organismen zu höheren, die Verbindung bedürftiger Momente zu einem befriedigenden Momente. Wie nun die dichterische Absicht die Momente der Handlung und ihre Motive aus solchen sammelte, die im gewöhnlichen Leben wirklich, nur ihrem Zusammenhange nach unendlich ausgedehnt und unübersehbar weit verzweigt, vorhanden sind; wie sie diese Momente und Motive um einer verständlichen Darstellung willen zusammendrängte und in dieser Zusammendrängung verstärkte: so hat die dichterische Absicht um ihrer Verwirklichung willen genau eben so zu Werke zu gehen, wie sie in der gedachten Dichtung jener Momente verfuhr; denn ihre Absicht verwirklicht sich nur dadurch, daß sie unser Gefühl zur Theilhaberin an ihrer gedachten Dichtung macht. — Das Allerfaßlichste ist dem Gefühle unsre Anschauung des gewöhnlichen Lebens, in welchem wir aus Neigung und Bedürfniß gerade so handeln, wie wir es gewohnt sind. Sammelte der Dichter daher aus diesem Leben und der ihm gewohnten Anschauung seine Motive, so hat er auch seine gedichteten Gestalten zunächst uns nach einer Aeußerung vorzuführen, die diesem Leben nicht so fremd ist, daß sie von den in ihm Befangenen gar nicht verstanden werden könnte. Er hat sie daher uns zuerst in Lebenslagen zu zeigen, die eine kenntliche Aehnlichkeit mit denen haben, in denen wir uns selbst befunden haben oder doch befunden haben können; auf solcher Grundlage erst kann er stufenweise zur Bildung von Situationen aufsteigen, deren Kraft und Wunderbarkeit uns eben aus dem gewöhnlichen Leben herausversetzen, und den Menschen uns nach der höchsten Fülle seines Vermögens zeigen. Wie diese Situationen durch die Fernhaltung alles zufällig Erscheinenden in der Begegnung stark kundgegebener Individualitäten zu der Höhe wachsen, auf der sie uns über das gewöhnliche menschliche Maß erhoben scheinen, — so hat nothwendig auch der Ausdruck der Handelnden und Leidenden sich aus einem, dem gewöhnlichen Leben noch kenntlichen, nur mit wohlbedingter Steigerung zu einem solchen zu erheben, wie wir ihn in der musikalischen

Versmelodie als einen über den gewöhnlichen Ausdruck erhöhten bezeichneten.

Es gilt nun aber den Punkt zu bestimmen, den wir als den niedrigsten für die Situation und den Ausdruck festzusetzen haben, und von dem wir zu jenem Wachsen vorschreiten sollen. Betrachten wir näher, so wird dieser Punkt genau derselbe sein, auf den wir uns stellen müssen, um die Verwirklichung der dichterischen Absicht durch Mittheilung derselben überhaupt zu ermöglichen, und dieser liegt da, wo die dichterische Absicht sich vom gewöhnlichen Leben, aus dem sie hervorging, trennt, um sein gedichtetes Bild ihm vorzuhalten. Auf diesem Punkte stellt sich der Dichter mit dem lauten Bekenntnisse seiner Absicht den im gewöhnlichen Leben Befangenen gegenüber, und ruft sie zur Aufmerksamkeit auf: er kann nicht eher vernommen werden, als bis diese Aufmerksamkeit ihm willig zugewandt ist, — bis unsre, durch das gewöhnliche Leben zerstreuten Empfindungen sich zu einer gedrängten, erwartungsvollen Empfindung eben so sammeln, wie der Dichter in seiner Absicht bereits die Momente und Motive der dramatischen Handlung aus diesem selben Leben gesammelt hat. Die willige Erwartung, oder der erwartungsvolle Wille der Zuhörer ist nun das erste ermöglichende Moment für das Kunstwerk, und es bestimmt den Ausdruck, in welchem der Dichter ihm entsprechen muß — nicht nur um verstanden zu werden, sondern um zugleich so verstanden zu werden, wie die Spannung auf etwas Außergewöhnliches es verlangt.

Diese Erwartung hat der Dichter von vornherein für die Kundgebung seiner Absicht zu benutzen, und zwar dadurch, daß er sie — als eine unbestimmte Empfindung — nach der Richtung seiner Absicht hin lenkt, und keine Sprache ist, wie wir sahen, hierzu vermögender, als die unbestimmt bestimmende der reinen Musik, des Orchesters. Das Orchester drückt die erwartungsvolle Empfindung selbst aus, die uns vor der Erscheinung des Kunstwerkes beherrscht; je nach der Richtung hin, wo es der dichterischen Absicht entspricht, leitet und erregt es unsre allgemein gespannte Empfindung zu einer Ahnung, die eine als nothwendig geforderte, bestimmte Erscheinung endlich zu erfüllen hat.* Führt der Dichter nun die erwartete

* Daß ich hiermit nicht die heutige Opernouverture meine, habe ich an diesem Orte nur kurzweg zu berühren; jeder Verständige weiß, daß diese Tonstücke —

Erscheinung auf der Scene als dramatische Person vor, so würde es das angeregte Gefühl nur verletzen und enttäuschen, wenn diese in einem Sprachausdrucke sich kundgeben sollte, der uns plötzlich wieder die gewöhnlichste Aeußerung des Lebens zurückriefe, aus dem wir soeben versetzt waren.* In der Sprache, die unsre Empfindung anregte, soll auch jene Person sich nun kundgeben, und zwar als eine solche, auf die eben unsre Empfindung hingeleitet war. In dieser Tonsprache muß die dramatische Person sprechen, sollen wir sie mit dem angeregten Gefühle verstehen: sie muß in ihr aber zugleich so sprechen, daß sie die in uns angeregte Empfindung zu bestimmen vermag, und unsre allgemeinhin angeregte Empfindung bestimmt sich nur dadurch, daß ihr ein fester Punkt gegeben wird, um welchen sie sich als menschliches Mitgefühl sammeln, und an welchem sie zur besonderen Theilnahme an diesem einen, in dieser bestimmten Lebenslage befindlichen, von dieser Umgebung beeinflußten, von diesem Willen beseelten, und in diesem Vorhaben begriffenen Menschen sich verdichten kann. Diese, dem Gefühle nothwendigen Bedingungen der Kundgebung einer Individualität können überzeugend nur in der Wortsprache dargelegt werden, in derselben Sprache, die dem gewöhnlichen Leben unwillkürlich verständlich ist, und in welcher wir uns gegenseitig eine Lage und einen Willen mittheilen, denen diejenigen ähnlich sein müssen, welche die dramatische Person uns jetzt darlegt, sobald sie von uns verstanden werden sollen. Wie unsre erregte Stimmung aber bereits forderte, daß diese Wortsprache eine von der Tonsprache, die unsre Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterschiedene sein dürfe, sondern mit ihr bereits verschmolzen sein müsse — gleichsam als der Verständlicher, aber zugleich auch Theilhaber der angeregten Empfindung —, so bestimmt sich auch ganz von selbst

---

sobald in ihnen überhaupt Etwas zu verstehen war — anstatt vor dem Drama, nach demselben vorgetragen werden müßten, um verstanden zu werden. Die Eitelkeit verführte den Musiker, in der Ouverture — und zwar im glücklichsten Falle — die Ahnung schon mit absolut musikalischer Gewißheit über den Gang des Dramas erfüllen zu wollen.

* Die stets noch beibehaltene Zwischenactsmusik in den Schauspielen ist ein beredtes Zeugniß von der Kunstgedankenlosigkeit unsrer Schauspiel-Dichter und Anordner.

hierdurch schon der Inhalt des von der dramatischen Person Dargelegten wiederum als ein über den Inhalt einer gewöhnlichen Lebenslage so erhobener, als der Ausdruck es über den des gewöhnlichen Lebens ist; und der Dichter hat sich nur an das Charakteristische dieses geforderten und gewonnenen Ausdruckes zu halten, — er hat nur darauf bedacht zu sein, diesen Ausdruck mit dem ihn rechtfertigenden Inhalte zu erfüllen, um sich des erhobenen Standpunktes genau bewußt zu werden, auf dem er, vermöge des bloßen Mittels des Ausdruckes, für die Geltendmachung seiner Absicht angelangt ist.

Dieser Standpunkt ist ein bereits so erhöhter, daß der Dichter das Ungewöhnliche und Wunderbare, das ihm zur Verwirklichung seiner Absicht nothwendig ist, unmittelbar von hier aus seine Entwickelung nehmen lassen *kann*, weil er es sogar schon *muß*. Das Wunderbare der dramatischen Individualitäten und Situationen entwickelt er ganz in dem Grade, als ihm dazu der Ausdruck zu Gebote steht, nämlich — als die Sprache der Darsteller, nach genauer Berichtigung der Basis der Situation als einer dem menschlichen Leben entnommenen und verständlichen, sich aus der bereits tönenden Wortsprache zu der wirklichen Tonsprache erheben kann, als deren Blüthe die Melodie erscheint, wie sie von dem bestimmten, versicherten Gefühle als Kundgebung des reinmenschlichen Empfindungsinhaltes der bestimmten und versicherten Individualität und Situation gefordert wird.

---

Eine von dieser Basis ausgehende und bis zu solcher Höhe wachsende Situation bildet an sich ein deutlich unterschiedenes Glied des Dramas, das dem Inhalte und der Form nach aus einer Kette solcher organischer Glieder besteht, die sich gegenseitig so bedingen, ergänzen und tragen müssen, wie die organischen Glieder des menschlichen Leibes, der dann ein vollkommener, lebendiger ist, wenn er aus all den Gliedern, die ihn durch gegenseitiges Sichbedingen und Ergänzen ausmachen, besteht, keine ihm fehlen, keine ihm aber auch zu viel sind.

Das Drama ist aber ein immer neuer und neu sich gestaltender Leib, der mit dem menschlichen nur Das gemein hat, daß er lebendig

ist, und sein Leben aus innerem Lebensbedürfnisse heraus bedingt. Dieses Lebensbedürfniß des Dramas ist aber ein verschiedenes, denn es gestaltet sich nicht aus einem immer gleichbleibenden Stoffe, sondern es nimmt diesen Stoff aus den unendlich mannigfaltigen Erscheinungen eines unermeßlich vielfach zusammengesetzten Lebens unterschiedener Menschen in unterschiedenen Umständen, die wiederum nur ein Gemeinsames haben, nämlich — daß sie eben Menschen und menschliche Umstände sind. Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Nothwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Nothwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und Nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisirung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem einfürallemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstücksformen: soviel unsre Operncomponisten sich mühten und quälten sie auszudehnen und zu vermannigfachen, das unergiebige, zusammenhanglose Stückwerk konnte — wie wir an seinem Orte dies sahen — nur vollends zu Wust und Unrath sich zerstücken.

Führen wir uns dagegen nun übersichtlich die Form des von uns gemeinten Dramas vor, um sie, bei allem wohlbedungenen und nothwendigen, immer neu gestaltenden Wechsel, als eine dem Wesen nach vollkommen, ja einzig einheitliche zu erkennen. Beachten wir aber auch, was ihr diese Einheit ermöglicht.

Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes denkbar: den einheitlichen Inhalt erkennen wir aber nur daran, daß er sich in einem künstlerischen Ausdrucke mittheilt, durch den er sich vollständig an das Gefühl kundzugeben vermag. Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen würde, d. h. einen Ausdruck, durch den

der Mittheilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefühl zu wenden hätte, ein solcher Inhalt könnte ebenfalls nur ein zwiespältiger, uneiniger sein. — Jede künstlerische Absicht ringt ursprünglich nach einheitlicher Gestaltung, denn nur in dem Grade, als sie dieser Gestaltung sich nähert, wird überhaupt eine Kundgebung zu einer künstlerischen: ihre nothwendige Spaltung tritt aber genau von da ab ein, wo der zu Gebote gestellte Ausdruck die Absicht nicht mehr vollständig mitzutheilen vermag. Da es der unwillkürliche Wille jeder künstlerischen Absicht ist, sich an das Gefühl mitzutheilen, so kann der spaltende Ausdruck nur ein solcher sein, welcher das Gefühl nicht vollständig zu erregen vermag: das Gefühl vollständig erregen muß aber ein Ausdruck, der diesen seinen Inhalt vollständig mittheilen will. Dem bloßen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühles durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mittheilen konnte, mußte er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben: diesem mußte er Das zu denken überlassen, was er von dem Gefühle nicht empfinden lassen konnte, und er konnte endlich auf dem Punkte der Entscheidung seine Tendenz nur als Sentenz, d. h. als nackte, unverwirklichte Absicht, aussprechen, wodurch er den Inhalt seiner Absicht selbst nothgedrungen zu einem unkünstlerischen erniedrigen mußte. Erscheint nun das Werk des bloßen Wortsprachdichters als unverwirklichte dichterische Absicht, so ist das Werk des absoluten Musikers dagegen als ein der dichterischen Absicht gänzlich bares zu bezeichnen, da durch den rein musikalischen Ausdruck das Gefühl wohl vollständig angeregt, nicht aber bestimmt werden konnte. Der Dichter mußte des unzureichenden Ausdruckes wegen den Inhalt in einen Gefühls- und einen Verstandesinhalt spalten, und das angeregte Gefühl somit in eben der ruhelosen Unbefriedigtheit lassen, wie er den Verstand in ein unzubefriedigendes Nachsinnen über diese Ruhelosigkeit des Gefühles versetzte. Der Musiker zwang nicht minder den Verstand zur Aufsuchung eines Inhaltes des Ausdruckes, der das Gefühl so vollständig aufregte, ohne gerade in dieser vollsten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen. Der Dichter gab diesen Inhalt als Sentenz, der Musiker — um irgend eine, in Wahrheit unvorhandene, Absicht anzugeben — als

Titel der Composition. Beide hatten sich schließlich aus dem Gefühle an den Verstand zu wenden; der Dichter — um ein unvollständig erregtes Gefühl zu bestimmen, der Musiker — um vor einem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen.

Wollen wir daher den Ausdruck genau bezeichnen, der als ein einiger auch einen einigen Inhalt ermöglichen würde, so bestimmen wir ihn als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am Entsprechendsten dem Gefühle mitzutheilen vermag. Ein solcher Ausdruck ist nun derjenige, der in jedem seiner Momente die dichterische Absicht in sich schließt, in jedem sie aber auch vor dem Gefühle verbirgt, nämlich — sie verwirklicht. — Selbst der Worttonsprache wäre dieses vollständige Bergen der dichterischen Absicht nicht möglich, wenn ihr nicht ein zweites, mitertönendes Tonsprachorgan zugegeben werden könnte, welches überall da, wo die Worttonsprache, als unmittelbarste Bergerin der dichterischen Absicht, in ihrem Ausdrucke nothwendig so tief sich herabsenken muß, daß sie, um der unzerreißlichen Verbindung dieser Absicht mit der Stimmung des gewöhnlichen Lebens willen, sie mit einem fast schon durchsichtigen Tonschleier nur noch verdecken kann, das Gleichgewicht des einigen Gefühlsausdruckes vollkommen aufrecht zu erhalten vermag.

Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandesthätigkeit sich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieses nie herabzusinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes, und durch diesen die Gleichheit, das ist: Einheit des Inhaltes.

Beachten wir aber wohl, daß die ausgleichenden Ausdrucksmomente des Orchesters nie aus der Willkür des Musikers,

als etwa blos künstliche Klangzuthat, sondern nur aus der Absicht des Dichters zu bestimmen sind. Sprechen diese Momente etwas mit der Situation der dramatischen Personen Unzusammenhängendes, ihnen Ueberflüssiges, aus, so ist auch die Einheit des Ausdruckes durch Abweichung vom Inhalte gestört. Die bloße absolut musikalische Ausschmückung gesenkter oder vorbereitender Situationen, wie sie in der Oper zur Selbstverherrlichung der Musik in sogenannten „Ritornells", Zwischenspielen, und selbst auch zur Gesangsbegleitung beliebt wird, hebt die Einheit des Ausdruckes vollständig auf, und wirft die Theilnahme des Gehöres auf die Kundgebung der Musik — nicht mehr als Ausdruck, sondern gewissermaßen als Ausgedrücktes selbst. Auch jene Momente müssen nur durch die dichterische Absicht bedingt sein, und zwar in der Weise, daß sie als Ahnung oder Erinnerung unser Gefühl immer einzig nur auf die dramatische Person und das mit ihr Zusammenhängende oder von ihr Ausgehende hinweisen. Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unsren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann.

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdruckes treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden

Wortphrase herabsenkt, von Neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen, und nothwendige Uebergänge der Empfindung gleichsam aus unsrer eigenen, immer rege erhaltenen Theilnahme zu bedingen.

---

Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur *den wichtigsten Motiven* des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von *ihnen* werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der eben so verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den *Säulen* seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Uebersicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfängniß verwirklichte, am Verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, *im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht*, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht, — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer nothwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: *verständlichen*, sich gestalten kann.

In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangsstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Structur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhangslose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik. Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet, durch die Gewohnheit erhalten,

und dem Dichter als Zwangsjoch aufgelegt war. Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte, und nach musikalisch motivirter Willkür sich wiederholte. Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch sie bedingte Bewegung des größeren absoluten Instrumentaltonstückes, des Symphoniesatzes, aus, der aus einem, vor dem Gefühle möglichst zu rechtfertigenden Zusammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen strebte. Die Rechtfertigung dieser Wiederkehr beruhte aber immer nur auf einer gedachten, nie verwirklichten Annahme, und nur die dichterische Absicht kann diese Rechtfertigung wirklich ermöglichen, weil sie diese als eine nothwendige Bedingung ihrer Verständlichkeit geradesweges erfordert.

Die zu genau unterscheidbaren, und ihren Inhalt vollkommen verwirklichenden melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Theile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst* als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlichend, und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive, als stärkste der Handlung und die schwächeren derselben in sich schließend, als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche — dem Gefühle sich kundgeben. — In diesem Zusammenhange ist die Verwirklichung der vollendeten einheitlichen Form erreicht, und durch diese Form die Kundgebung eines einheitlichen Inhaltes, somit dieser Inhalt selbst in Wahrheit erst ermöglicht.

Fassen wir alles hierauf Bezügliche nochmals zu einem erschöpfenden Ausdrucke zusammen, so bezeichnen wir also die vollendetste einheitliche Kunstform als diejenige, in welcher ein weitester

---

* Der einheitliche Zusammenhang der Themen, den bisher der Musiker in der Ouvertüre herzustellen sich bemühte, soll im Drama selbst gegeben werden.

Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens — als Inhalt — sich in einem so vollkommen verständlichen Ausdrucke an das Gefühl mittheilen kann, daß dieser Inhalt in all seinen Momenten sich als ein das Gefühl vollkommen erregender und vollkommen befriedigender kundgiebt. Der Inhalt hat also ein im Ausdrucke stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfaßt nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.

---

In dieser Einheit des stets vergegenwärtigenden, und den Inhalt nach seinem Zusammenhange umfassenden Ausdruckes ist zugleich und einzig entscheidend auch das bisherige Problem der Einheit des Raumes und der Zeit gelöst.

Raum und Zeit konnten, als Abstractionen von der wirklichen leiblichen Eigenschaft der Handlung, nur darum die Aufmerksamkeit unsrer Drama construirenden Dichter fesseln, weil ein einiger, vollkommen verwirklichender Ausdruck des gewollten dichterischen Inhaltes ihnen nicht zu Gebote stand. Raum und Zeit sind gedachte Eigenschaften wirklicher sinnlicher Erscheinungen, die, sobald sie gedacht werden, in Wahrheit die Kraft der Kundgebung bereits verloren haben: der Körper dieser Abstractionen ist das Wirkliche, Sinnfällige der Handlung, die in einer bestimmten räumlichen Umgebung, und in einer von ihr aus sich bedingenden Andauer der Bewegung sich kundgiebt. Die Einheit des Dramas in die Einheit von Raum und Zeit setzen, heißt sie in Nichts setzen, denn Raum und Zeit sind an sich Nichts, und werden erst Etwas dadurch, daß sie von etwas Wirklichem, einer menschlichen Handlung und ihrer natürlichen Umgebung, verneint werden. Diese menschliche Handlung muß das an sich Einheitliche, das ist: Zusammenhängende, sein; nach der Möglichkeit, ihren Zusammenhang zu einem überschaulichen zu machen, bedingt sich die Annahme ihrer Zeitdauer, und nach der Möglichkeit einer vollkommen entsprechenden Darstellung der Scene bedingt sich die Ausdehnung im Raume; denn sie will nur Eines: sich dem Gefühle verständlich machen. — In dem einigsten

Raume und in der gedrängteſten Zeit kann ſich nach Belieben eine vollkommen uneinige und zuſammenhangsloſe Handlung ausbreiten, — wie wir dies denn auch in unſren Einheitsſtücken zur Genüge ſehen. Die Einheit der Handlung bedingt ſich dagegen aus ihrem verſtändlichen Zuſammenhange ſelbſt; nur durch Eines kann ſie aber dieſen verſtändlich kundgeben, und dieſes iſt nicht Raum und Zeit, ſondern der Ausdruck. Haben wir dieſen Ausdruck als einheitlichen, d. h. zuſammenhängenden und ſtets den Zuſammenhang vergegenwärtigenden, mit dem Vorhergehenden genau ermittelt und als wohlzuermöglichend bezeichnet, ſo haben wir auch in dieſem Ausdrucke das in Zeit und Raum nothwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und, da wo es zum Verſtändniſſe nöthig war, ſtets Vergegenwärtigtes gewonnen; denn ſeine nothwendige Gegenwart liegt nicht im Raum und in der Zeit, ſondern in dem Eindrucke, der in Raum und Zeit auf uns ſich äußert. Die beim Mangel dieſes Ausdruckes entſtandenen Bedingungen, wie ſie ſich an Raum und Zeit knüpften, ſind durch den Gewinn dieſes Ausdruckes ſomit aufgehoben, Zeit und Raum ſelbſt durch die Wirklichkeit des Dramas vernichtet.

So wird denn das wirkliche Drama durch Nichts von Außen her mehr beeinflußt, ſondern es iſt ein organiſches Seiendes und Werdendes, welches ſich aus ſeinen inneren Bedingungen an der einzigen, es wiederum bedingenden Berührung mit Außen, an der Nothwendigkeit des Verſtändniſſes ſeiner Kundgebung — und zwar ſeiner Kundgebung als ſolchen wie es iſt und wird — entwickelt und geſtaltet, ſeine verſtändliche Geſtaltung aber dadurch gewinnt, daß es aus innerſtem Bedürfniſſe heraus ſich den allermöglichenden Ausdruck ſeines Inhaltes gebiert.

# VII.

In der hiermit beendigten Darstellung habe ich Möglichkeiten des Ausdruckes bezeichnet, deren eine dichterische Absicht sich bedienen *kann*, und deren die höchste dichterische Absicht zu ihrer Verwirklichung sich bedienen *muß*. Die Wahrmachung dieser Möglichkeiten des Ausdruckes bedingt sich einzig aus der höchsten dichterischen Absicht: diese kann aber erst gefaßt werden, wenn der Dichter jener Möglichkeiten sich bewußt ist. —

Wer mich hiergegen so verstanden hat, als wäre es mir darum zu thun gewesen, ein willkürlich erdachtes System aufzustellen, nach dem fortan Musiker und Dichter arbeiten sollten, der hat mich nicht verstehen wollen. — Wer ferner aber glauben will, das Neue, was ich etwa sagte, beruhe auf absoluter Annahme und sei nicht identisch mit der Erfahrung und der Natur des entwickelten Gegenstandes, der wird mich nicht verstehen können, auch wenn er es wollte. — Das Neue, das ich etwa sagte, ist nichts Anderes als das mir bewußt gewordene Unbewußte in der Natur der Sache, das mir als denkendem Künstler bewußt ward, da ich Das nach seinem Zusammenhange erfaßte, was von Künstlern bisher nur getrennt gefaßt worden ist. Ich habe somit nichts Neues *erfunden*, sondern nur jenen Zusammenhang *gefunden*. —

---

Es bleibt mir nur noch übrig, das *Verhältniß zwischen Dichter und Musiker*, wie es aus der obigen Darstellung her-

vorgeht, zu bezeichnen. Um dies in Kürze zu thun, beantworten wir uns zunächst die Frage: „Hat sich der Dichter dem Musiker, und der Musiker dem Dichter gegenüber zu beschränken?“

Die Freiheit des Individuums hat bisher nur in einer — weisen — Beschränkung nach Außen möglich geschienen: Mäßigung seiner Triebe, somit der Kraft seines Vermögens war die erste Anforderung der staatlichen Gemeinsamkeit an den Einzelnen. Die volle Geltendmachung einer Individualität mußte als gleichbedeutend mit der Beeinträchtigung der Individualität Anderer angesehen werden, und Selbstbeschränkung der Individualität war dagegen höchste Tugend und Weisheit. — Genau genommen war diese, vom Weisen gepredigte, von Lehrdichtern besungene, vom Staate endlich als Unterthanspflicht, von der Religion als Pflicht der Demuth geforderte Tugend eine niemals vorhandene, gewollte — aber nicht ausgeübte, gedachte — aber nicht verwirklichte; und so lange eine Tugend gefordert wird, wird sie in Wahrheit auch nicht ausgeübt werden. Die Ausübung dieser Tugend war entweder eine despotisch erzwungene — somit also ohne das Verdienst der Tugend, wie es gedacht wurde; oder sie war eine nothwendig freiwillige, unreflectirte, und dann war die ermöglichende Kraft nicht der selbstbeschränkende Wille, sondern — die Liebe. — Dieselben Weisen und Gesetzgeber, welche die Ausübung der Selbstbeschränkung durch Reflexion forderten, reflectirten nicht einen Augenblick darüber, daß sie Knechte und Sclaven unter sich hatten, denen sie jede Möglichkeit der Ausübung dieser Tugend abschnitten, und doch waren diese in Wahrheit die Einzigen, welche sich wirklich um eines Anderen willen beschränkten, weil sie dazu gezwungen waren: unter sich bestand bei jener herrschenden und reflectirenden Aristokratie die Selbstbeschränkung nur in der Klugheit des Egoismus, die ihnen die Absonderung, das Unbekümmertsein um Andere anrieth, und dieses Gehenlassen Anderer, das in äußerlichen, der Hochachtung und Freundschaft abgeborgten Formen sich einen ganz anmuthigen Schein zu geben wußte, war ihnen gerade nur dadurch möglich, daß andere Menschen, eben als Knechte und Hörige, ihnen zu Gebote standen, die jene abgesonderte, wohlbegrenzte Selbständigkeit ihren Herren einzig ermöglichten. Wir sehen in der, jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unsrer

heutigen socialen Zustände das nothwendige Ergebniß der Forderung einer unmöglichen Tugend, die schließlich durch eine barbarische Polizei geltend erhalten wird. Nur das gänzliche Verschwinden dieser Forderung und der Gründe, aus denen sie gestellt wurde, — nur die Aufhebung der unmenschlichsten Ungleichheit der Menschen in ihrer Stellung zum Leben, kann den gedachten Erfolg der Anforderung der Selbstbeschränkung herbeiführen, und zwar durch die Ermöglichung der freien Liebe. Die Liebe aber führt jenen gedachten Erfolg in unermeßlich erhöhtem Maße herbei, denn sie ist eben nicht Selbstbeschränkung, sondern unendlich mehr, nämlich — höchste Kraftentwickelung unsres individuellen Vermögens — zugleich mit dem nothwendigsten Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten eines geliebten Gegenstandes. —

Wenden wir nun diese Erkenntniß auf den vorliegenden Fall an, so sehen wir, daß Selbstbeschränkung des Dichters wie des Musikers in ihrer höchsten Consequenz den Tod des Dramas herbeiführen, oder vielmehr seine Belebung gar nicht erst ermöglichen würde. Sobald Dichter und Musiker sich gegenseitig beschränkten, könnten sie nichts Anderes vorhaben, als jeder seine besondere Fähigkeit für sich glänzen zu lassen, und da der Gegenstand, an dem sie diese Fähigkeiten zum Glänzen brächten, eben das Drama wäre, so würde es diesem natürlich wie dem Kranken zwischen zwei Aerzten gehen, von denen jeder seine Geschicklichkeit nach einer entgegengesetzten Richtung der Wissenschaft hin zeigen wollte: der Kranke würde bei der besten Natur zu Grunde gehen müssen. — Beschränken sich Dichter und Musiker nun gegenseitig aber nicht, sondern erregen sie in der Liebe ihr Vermögen zur höchsten Macht, sind sie in der Liebe somit ganz, was sie irgend sein können, gehen sie in dem sich dargebrachten Opfer ihrer höchsten Potenz gegenseitig in sich unter, — so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren. —

Ist die dichterische Absicht — als solche — noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers — als solcher — noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der

Verwirklichung dieſer Abſicht als ein Beſonderes, Merkliches untergeht, iſt weder Abſicht noch Ausdruck mehr vorhanden, ſondern das Wirkliche, was beide *wollten*, iſt *gekonnt*, und dieſes Wirkliche iſt das Drama, bei deſſen Vorführung wir weder an Abſicht noch Ausdruck mehr erinnert werden ſollen, ſondern deſſen Inhalt als eine, vor unſrem Gefühle als nothwendig gerechtfertigte menſchliche Handlung uns unwillkürlich erfüllen ſoll.

Erklären wir dem *Muſiker* daher, daß jedes, auch das geringſte Moment ſeines Ausdruckes, *in welchem die dichteriſche Abſicht nicht enthalten*, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als nothwendig bedingt iſt, überflüſſig, ſtörend, ſchlecht iſt; daß jede ſeiner Kundgebungen eine eindruckloſe iſt, wenn ſie unverſtändlich bleibt, und daß ſie verſtändlich nur dadurch wird, wenn ſie die dichteriſche Abſicht in ſich ſchließt; daß er, als Verwirklicher der dichteriſchen Abſicht, aber ein unendlich Höherer iſt, als er in ſeinem willkürlichen Schaffen ohne dieſe Abſicht war, — denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung iſt die ſeinige ſelbſt höher als die der bedingenden, bedürftigen Abſicht an ſich, die wiederum dennoch die höchſte menſchliche iſt; daß er endlich, als von dieſer Abſicht in ſeiner Kundgebung bedingt, zu einer bei Weitem reicheren Kundgebung ſeines Vermögens veranlaßt wird, als er es in ſeiner einſamen Stellung war, wo er — um möglichſter Verſtändlichkeit wegen — *ſich ſelbſt beſchränken*, nämlich zu einer Thätigkeit anhalten mußte, die nicht ſeine eigenthümliche als Muſiker war, während er gerade jetzt zur unbeſchränkteſten Entfaltung ſeines Vermögens nothwendig aufgefordert iſt, weil er ganz *nur Muſiker* ſein darf und ſoll.

Dem *Dichter* erklären wir aber, daß ſeine Abſicht, *wenn ſie im Ausdrucke des von ihm bedingten Muſikers* — ſo weit ſie eine an das Gehör kundzugebende iſt — *nicht vollſtändig verwirklicht werden könnte*, auch keine höchſte dichteriſche Abſicht überhaupt iſt; daß überall da, wo ſeine Abſicht noch kenntlich iſt, er auch noch nicht vollſtändig gedichtet hat; daß er daher ſeine Abſicht *als eine höchſte dichteriſche* nur darnach bemeſſen kann, daß ſie *im muſikaliſchen Ausdrucke vollkommen* zu verwirklichen iſt.

Das Maß des Dichtungswerthen bezeichnen wir ſchließlich daher ſo: — wenn Voltaire von der Oper ſagte: „was zu albern

ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen", so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: *was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth.*

---

Nach dem Gesagten dürfte es fast überflüssig erscheinen, noch die Frage aufzuwerfen, ob wir uns Dichter und Musiker in *zwei Personen*, oder nur in *einer* zu denken haben sollen?

Der Dichter und der Musiker, den wir meinen, sind sehr gut als zwei Personen zu denken. Der Musiker könnte sogar, in seiner praktischen Vermittlung zwischen der dichterischen Absicht und deren endlichen leibhaftigen Verwirklichung durch die thatsächliche scenische Darstellung, vom Dichter nothwendig als besondere Person bedingt sein, und zwar als eine, wenn auch nicht nothwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter — *jüngere* als der Dichter. Diese jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung — auch im lyrischen Momente — näher stehende Person dürfte dem erfahreneren, reflectirenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung seiner Absicht erscheinen, als er selbst; und aus seiner natürlichen Neigung zu diesem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, sobald dieser die vom Aelteren ihm mitgetheilte dichterische Absicht mit williger Begeisterung in sich aufnähme, die schöne edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter seine — wie nicht anders möglich — hier nur angedeutete Ansicht von dem Jüngeren vollkommen verstanden wüßte, und daß dieser Jüngere fähig wäre, seine Absicht zu verstehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Musiker zum nothwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn sein Antheil an dem Empfängnisse ist der Trieb, mit warmem, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzutheilen. An diesem, in einem Anderen erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigende Wärme für sein Erzeugniß gewinnen, die ihn zur mitthätigsten Theilnahme auch an der Geburt selbst bestimmen müßte. Gerade die Doppelthätigkeit der Liebe müßte eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künstlerische Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Musiker zu einander einnehmen, und erkennen wir diese nach den Grundsätzen der Selbstbeschränkung als egoistische Absonderung so geordnet, wie wir sie zwischen allen Factoren unsrer heutigen staatlichen Gesellschaft wahrzunehmen haben, so fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Oeffentlichkeit gegenüber Jeder für sich glänzen will, nur der Einzelne den Geist der Gemeinschaft in sich aufnehmen und noch — immerhin unvermögenden — Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht Zweien kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen, weil Zweie im Austausche dieses Gedankens der Oeffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit nothwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müßten, und dieses Geständniß ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein ist von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben läßt.* —

* Ich muß hier ausdrücklich meiner selbst Erwähnung thun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser etwa entstandenen Verdacht von mir abzuweisen, als ob ich mit der hier geschehenen Darstellung des vollendeten Dramas gleichsam einen Versuch zur Verständlichung meiner eigenen künstlerischen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir gestellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, also dies gemeinte Drama selbst schon zu Stande gebracht hätte. Niemand kann es gegenwärtiger sein als mir, daß die Verwirklichung des von mir gemeinten Dramas von Bedingungen abhängt, die nicht in dem Willen, ja selbst nicht in der Fähigkeit des Einzelnen, sei diese auch unendlich größer als die meinige, sondern nur in einem gemeinsamen Zustande und in einem durch ihn ermöglichten gemeinschaftlichen Zusammenwirken liegen, von denen jetzt gerade nur das volle Gegentheil vorhanden ist. Dennoch gestehe ich, daß meine künstlerischen Arbeiten wenigstens für mich von großer Wichtigkeit waren, denn sie müssen mir leider, so weit ich um mich sehe, als die einzigen Zeugnisse eines Strebens gelten, aus dessen Erfolgen, so gering sie sind, einzig Das zu erkennen war, was ich — aus Unbewußtsein zum Bewußtsein gelangend — erkannte, und — hoffentlich zum Heile der Kunst — jetzt mit voller Ueberzeugung aussprechen kann. Nicht auf meine Leistungen, sondern auf Das, was mir aus ihnen so zum Bewußtsein gekommen ist, daß ich es als Ueberzeugung aussprechen kann, bin ich stolz.

Werfen wir noch einen Blick auf unsre musikalisch-dramatische Oeffentlichkeit, um aus ihrem Zustande uns deutlich zu machen, warum das von uns gemeinte Drama unmöglich jetzt zur Erscheinung kommen kann, und wie das dennoch *gewagte* nicht Verständniß, sondern nur höchste Verwirrung hervorrufen müßte.

---

Wir mußten als unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes *die Sprache* selbst erkennen. Daß wir das Gefühlsverständniß der Sprache verloren haben, mußten wir als einen durch Nichts zu ersetzenden Verlust für die dichterische Kundgebung an das Gefühl begreifen. Wenn wir nun die Möglichkeit der Wiederbelebung der Sprache für den künstlerischen Ausdruck darlegten, und aus dieser, dem Gefühlsverständnisse wieder zugeführten Sprache den vollendeten musikalischen Ausdruck ableiteten, so fußten wir allerdings auf einer Voraussetzung, die nur durch das Leben selbst, nicht durch den künstlerischen Willen allein verwirklicht werden kann. Nehmen wir aber an, daß der Künstler, dem die Entwickelung des Lebens nach seiner Nothwendigkeit aufgegangen ist, dieser Entwickelung mit gestaltendem Bewußtsein entgegenzukommen habe, so wäre dessen Streben, seine prophetische Ahnung zur künstlerischen That zu erheben, gewiß als vollkommen gerechtfertigt anzuerkennen und jedenfalls ihm das Lob zuzuertheilen, für jetzt nach einer vernünftigsten künstlerischen Richtung sich bewegt zu haben.

Ueberblicken wir nun die Sprachen der europäischen Nationen, die bisher einen selbstthätigen Antheil an der Entwickelung des musikalischen Dramas, der Oper, genommen haben, — und diese sind nur Italiener, Franzosen und Deutsche —, so finden wir, daß von diesen drei Nationen nur die *deutsche* eine Sprache besitzt, die im gewöhnlichen Gebrauche noch unmittelbar und kenntlich mit ihren Wurzeln zusammenhängt. Italiener und Franzosen sprechen eine Sprache, deren wurzelhafte Bedeutung ihnen nur auf dem Wege des Studiums aus älteren, sogenannten todten Sprachen verständlich werden kann: man kann sagen, ihre Sprache — als der Niederschlag einer historischen Völkermischungsperiode, deren bedingender Einfluß auf diese Völker gänzlich geschwunden ist —

ſpricht für ſie, nicht aber ſprechen ſie ſelbſt in ihrer Sprache. Wollen wir nun annehmen, daß auch für dieſe Sprachen ganz neue, von uns noch nicht geahnte Bedingungen zur gefühlsverſtändlichen Umgeſtaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem hiſtoriſchen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt, — und dürfen wir jedenfalls auch verſichert ſein, daß gerade die Kunſt, wenn ſie in dieſem neuen Leben Das iſt, was ſie ſein ſoll, auf jene Umgeſtaltung einen ungemein wichtigen Einfluß äußern wird, — ſo müſſen wir erkennen, daß ein ſolcher Einfluß derjenigen Kunſt am Ergiebigſten entſprießen muß, welche in ihrem Ausdrucke ſich auf eine Sprache gründet, deren Zuſammenhang mit der Natur dem Gefühle jetzt ſchon noch kenntlicher iſt, als es bei der italieniſchen und franzöſiſchen Sprache der Fall iſt. Jene vorahnende Entwickelung des Einfluſſes des künſtleriſchen Ausdruckes auf den des Lebens kann zunächſt nicht von Kunſtwerken ausgehen, deren ſprachliche Grundlage in der italieniſchen oder franzöſiſchen Sprache liegt, ſondern von allen modernen Opernſprachen iſt nur die deutſche befähigt, in der Weiſe, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künſtleriſchen Ausdruckes verwandt zu werden, ſchon weil ſie die einzige iſt, die auch im gewöhnlichen Leben den Accent auf den Wurzelſylben erhalten hat, während in jenen der Accent nach unwillkürlicher naturwidriger Convention auf — an ſich bedeutungsloſe — Beugungsſylben gelegt wird.

Das über Alles wichtige Grundmoment der Sprache alſo iſt es, das uns für den Verſuch eines vollkommen zu rechtfertigenden, höchſten künſtleriſchen Ausdruckes im Drama auf die deutſche Nation hinweiſet; und wäre es dem künſtleriſchen Willen allein möglich, das vollendete dramatiſche Kunſtwerk zu Tage zu fördern, ſo könnte dies jetzt nur in deutſcher Sprache geſchehen. Was dieſen künſtleriſchen Willen als einen ausführbaren bedingt, liegt zunächſt aber in der Genoſſenſchaft der künſtleriſchen Darſteller: betrachten wir die Wirkſamkeit dieſer auf deutſchen Bühnen. —

---

Italieniſche und franzöſiſche Sänger ſind gewohnt, nur muſikaliſche Compoſitionen vorzutragen, die auf ihre Mutterſprache verfaßt ſind: ſo wenig dieſe Sprache in einem vollkommen natur-

gemäßen Zusammenhange mit der musikalischen Melodie stehen mag, so ist doch Eines bei dem Vortrage italienischer oder französischer Sänger unverkennbar, — die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede — als solcher. Ist dieses bei den Franzosen noch ersichtlicher als bei den Italienern, so muß doch Jedem die Deutlichkeit und Energie auffallen, mit der auch diese die Worte aussprechen, und dies namentlich in den drastischen Phrasen des Recitatives. Vor Allem aber muß dies Eine an Beiden anerkannt werden, daß sie ein natürlicher Instinct davor bewahrt, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen.

Deutsche Sänger sind dagegen gewohnt, zum überwiegend größten Theile nur in Opern zu singen, die aus der italienischen oder französischen Sprache in die deutsche übersetzt sind. Bei diesen Uebersetzungen ist nie weder ein dichterischer noch musikalischer Verstand thätig gewesen, sondern sie wurden von Leuten, die weder Dichtkunst noch Musik verstanden, im geschäftlichen Auftrage ungefähr so übersetzt, wie man Zeitungsartikel oder Commerznotizen überträgt. Gemeinhin waren diese Uebersetzer vor Allem nicht musikalisch; sie übersetzten ein italienisches oder französisches Textbuch für sich, als Wortdichtung, nach einem Versmaße, welches als sogenanntes jambisches unverständiger Weise ihnen dem gänzlich unrhythmischen des Originales entsprechend vorkam, und ließen diese Verse von musikgeschäftlichen Ausschreibern unter die Musik so setzen, daß die Sylben den Noten der Zahl nach zu entsprechen hatten. Die dichterische Mühe des Uebersetzers hatte darin bestanden, die gemeinste Prosa mit läppischen Endreimen zu versehen, und da diese Endreime selbst oft peinliche Schwierigkeiten darboten, war ihnen — den in der Musik fast gänzlich unhörbaren — zu Liebe auch die natürliche Stellung der Wörter bis zur vollsten Unverständlichkeit verdreht worden. Dieser an und für sich häßliche, gemeine und sinnverwirrte Vers wurde nun einer Musik untergelegt, zu deren betonten Accenten er nirgends paßte: auf gedehnte Noten kamen kurze Sylben, auf gedehnte Sylben aber kurze Noten; auf die musikalisch betonte Hebung kam die Senkung des Verses, und so umgekehrt.* Von diesen gröbsten sinnlichen Verstößen schritt die

* Ich hebe diese gröbsten Verstöße heraus, nicht weil sie in Uebersetzungen gerade immer vorkamen, sondern weil sie — ohne Sänger und Hörer zu stören —

Ueberſetzung bis zur vollkommenen Entſtellung des Sinnes vor, und prägte dieſe dem Gehöre recht gefliſſentlich noch durch zahlreiche Wortwiederholungen in einer Weiſe ein, daß dieſes unwillkürlich ſich vom Texte gänzlich ab und nur noch auf die reinmelodiſche Kundgebung wandte. — In ſolchen Ueberſetzungen wurden der deutſchen Kunſtkritik die Opern Gluck's vorgeführt, deren weſentliche Eigenthümlichkeit in einer getreuen Declamation der Rede beſtand. Wer eine Berliner Partitur von einer Gluck'ſchen Oper geſehen, und ſich von der Beſchaffenheit der deutſchen Textunterlage überzeugt hat, mit welcher dieſe Werke dem Publicum vorgeführt wurden, der kann einen Begriff von dem Charakter der Berliner Kunſtäſthetik erhalten, die aus Gluck's Opern ſich einen Maßſtab für dramatiſche Declamation bildete, von welcher man auf litterariſchem Wege von Paris aus ſo viel vernommen hatte, und die man nun auch merkwürdiger Weiſe aus den Aufführungen wiedererkannte, die in jenen — alle richtige Declamation über den Haufen werfenden — Ueberſetzungen vor ſich gingen. —

Bei Weitem wichtiger, als auf die preußiſche Aeſthetik, war aber der Einfluß dieſer Ueberſetzungen auf unſre deutſchen Opernſänger. Der vergeblichen Mühe, die Textunterlage in Uebereinſtimmung mit den Noten der Melodie zu bringen, mußten ſie ſich nothgedrungen bald entwinden; ſie gewöhnten ſich daran, den Text — als einen ſinngebenden — immer unbeachteter zu laſſen, und durch dieſe Unbeachtung ermunterten ſie von Neuem die Ueberſetzer zu immer vollendeterer Nachläſſigkeit in ihren Arbeiten, die endlich immer mehr nur die Beſtimmung erhielten, als gedruckte Textbücher dem Publicum ganz in dem Sinne, wie Inhaltsprogramme zur Erklärung einer Pantomime dienen ſollen, in die Hände gegeben zu werden. Unter ſolchen Umſtänden gab der dramatiſche Sänger ſchließlich auch noch die unnütze Mühe der deutlichen Ausſprache der Vocale und Conſonanten auf, die für den Geſang, den er nun als reines muſikaliſches Inſtrument ausführte, ihm nur hinderlich und erſchwerend waren. Es blieb ihm und dem Publicum ſomit vom ganzen Drama nichts weiter übrig als die abſolute Melodie, die unter ſo bewandten Umſtänden nun auch

oft vorkommen konnten: ich bediene mich daher des Superlatives, um den Gegenſtand nach ſeiner kenntlichſten Phyſiognomie zu bezeichnen.

auf das Recitativ übertragen ward. Da die Grundlage desselben im Munde des übersetzten deutschen Sängers nicht mehr die Rede war, so gelangte das Recitativ, mit dem er so nicht wußte was anfangen, für ihn bald zu einem eigenthümlichen Werthe: es war nämlich dies Recitativ durch das Zeitmaß der Melodie nicht mehr gebunden, und frei von dem peinlichen Tacte des Orchesterdirigenten, fand der Sänger hier eine Gelegenheit, nach Belieben in der Production seiner Stimme sich zu ergehen. Das Recitativ ohne Rede war für ihn ein Chaos zusammenhangloser Noten, aus denen er nun jedesmal diejenigen herausholen durfte, die seiner Stimmlage sich besonders günstig zeigten; solch ein Ton, der sich aller vier bis fünf Noten einmal darbot, ward nun zur Wonne befriedigter Stimmeitelkeit so lange ausgehalten, bis der Athem ausging, und jeder Sänger liebte es daher sehr, mit einem Recitativ aufzutreten, weil dies ihm die beste Gelegenheit gab, sich — nicht etwa als dramatischer Redner sondern — als Eigenthümer eines guten Stimmkehlkopfes und tüchtiger Lungen auszuweisen. Dessenungeachtet blieb das Publicum dabei, daß dieser oder jener Sänger sich als dramatischer Sänger auszeichne: man verstand darunter genau dasselbe, was man an einem Violinvirtuosen rühmte, wenn er durch Abstufungen und Uebergänge den reinmusikalischen Vortrag unterhaltend und interessant zu machen wußte.

Die künstlerischen Ergebnisse hieraus kann man sich leicht vorstellen, wenn man plötzlich diesen Sängern die Wortversmelodie, über die wir uns genau verständlicht haben, zum Vortrage geben wollte. Sie würden sie um so weniger vortragen können, als sie sich bereits daran gewöhnt haben, auch in Opern, die auf deutsche Texte componirt sind, mit dem gleichen Verfahren wie bei übersetzten Opern durchzukommen; und hierin wurden sie von unsren modernen deutschen Operncomponisten selbst unterstützt. — Von jeher ist die deutsche Sprache von deutschen Componisten nach einer willkürlichen Norm behandelt worden, die sie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie sie sie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Product zu uns übergesiedelt worden ist. Die absolute Opernmelodie, mit ihren ganz bestimmten melismischen und rhythmischen Besonderheiten, wie sie in Italien im ziemlichen Einklange mit einer willkürlich accentuirbaren

Sprache sich ausgebildet hatte, war auch deutschen Operncomponisten das von Anfang herein Maßgebende gewesen; diese Melodie war von ihnen nachgeahmt und variirt worden, und ihren Anforderungen hatte sich die Eigenthümlichkeit unsrer Sprache und ihres Accentes fügen müssen. Von jeher ist von unsren Componisten die deutsche Sprache wie eine übersetzte Unterlage für die Melodie behandelt worden, und wer sich von dem, was ich meine, deutlich überzeugen will, der vergleiche genau z. B. Winter's „Unterbrochenes Opferfest". Außer dem gänzlich willkürlich verwendeten Sinnsprachaccente, ist selbst der sinnliche Accent der Wurzelsylben — dem Melismus zu Liebe — oft gänzlich verdreht; gewisse Wörter von zusammengesetztem, doppeltem Wurzelaccent sind aber geradesweges für uncomponirbar erklärt, oder — wenn sie durchaus angewandt werden mußten — in einem unsrer Sprache ganz fremden, entstellenden Accente musikalisch wiedergegeben worden. Selbst der sonst so gewissenhafte Weber ist der Melodie zu Liebe gegen die Sprache oft noch durchaus rücksichtslos. — In neuesten Zeiten ist von deutschen Operncomponisten geradesweges der aus den Uebersetzungen herrührende sprachbeleidigende Tonaccent nachgeahmt, und als eine Erweiterung des Opernsprachvermögens beibehalten worden, — so daß Sänger, denen eine Wortversmelodie, wie wir sie meinen, zum Vortrage gegeben würde, in unsrem Sinne zu diesem Vortrage durchaus unfähig gemacht wären. — Das Charakteristische dieser Melodie liegt in der bestimmten Bedingung ihres musikalischen Ausdruckes aus dem Sprachverse nach seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft: nur aus diesen Bedingungen gestaltete sie sich so, wie sie sich musikalisch kundgiebt, und das stets Gegenwärtige, von uns Mitempfundene dieser Bedingungen ist wiederum die nothwendige Bedingung für ihr Verständniß. Diese Melodie nun, von ihren Bedingungen losgelöst, wie unsre Sänger sie vom Sprachverse vollkommen loslösen würden, bliebe eine unverständliche und eindruckslose; könnte sie dennoch nach ihrem reinmusikalischen Gehalte wirken, so würde sie wenigstens nie in dem Sinne wirken, wie sie es der dichterischen Absicht nach soll, und dieses wäre — selbst wenn jene Melodie an sich dem Gehöre Gefallen erwecken sollte — eben die Vernichtung der dramatischen Absicht, welche in jene Melodie, wenn sie beziehungsvoll im Orchester wiederkehrt, die

Bedeutung einer gemahnenden Erinnerung setzt, — eine Bedeutung, die ihr nur zu eigen sein kann, wenn sie nicht als absolute Melodie, sondern als einem kundgegebenen bestimmten Sinn entsprechend von uns erfaßt worden ist, und als solche bewahrt werden kann. Ein Drama, in der Worttonsprache, wie wir sie bezeichneten, kundgegeben, würde — von unsren sprachlosen Sängern dargestellt — daher nur einen reinmusikalischen Eindruck auf den Zuhörer noch machen können, und dieser würde sich, bei dem Wegfall der bezeichneten Bedingungen für das Verständniß, folgendermaßen herausstellen. Der sprachlose Gesang müßte uns überall da gleichgültig und gelangweilt stimmen, wo wir ihn nicht zu der Melodie sich erheben sehen, die als absolute, in ihrer Kundgebung und durch unser Empfängniß vom Sprachverse losgelöste, unser Gehör fesselte und zur Theilnahme bestimmte. Diese Melodie, vom Orchester als bedeutungsvolles dramatisches Motiv der Erinnerung zurückgerufen, würde uns eben nur die Erinnerung an sie, als nackte Melodie, nicht aber an das in ihr kundgegebene Motiv erwecken, ihre Wiederkehr an einer anderen Stelle des Dramas uns also vom gegenwärtigen Momente abziehen, nicht aber ihn uns verständlichen. Ihrer Bedeutung ledig könnte diese Melodie unser Gehör, durch das unsre innere Empfindung eben nicht angeregt ist, sondern in dem nur der Durst nach äußerlichem, d. h. unmotivirt wechselndem Genuß erweckt wurde, bei ihrer Wiederkehr fast nur ermüden, und Das als belästigende Armuth in der Kundgebung erscheinen lassen, was in Wahrheit einem reichen Gedankengehalte am Sinnvollsten und Sinnfälligsten entspricht. Das Gehör, das bei nur musikalischer Erregung aber auch eine Befriedigung im Sinne des ihm gewohnten, enger begränzten musikalischen Gefüges fordert, würde durch die große Ausdehnung dieses Gefüges über das ganze Drama vollständig verwirrt werden; denn diese große Ausdehnung auch der musikalischen Form kann nur von dem, für das wirkliche Drama gestimmten Gefühle nach ihrer Einheit und Verständlichkeit gefaßt werden: dem für dieses Drama aber nicht gestimmten, sondern im sinnlichen Gehöre einzig haftenden Gefühle würde die große einheitliche Form, zu welcher die kleinen, engen, gegenseitig unzusammenhängenden Formen erweitert wären, ganz und gar unkenntlich bleiben; und das ganze

musikalische Gebäude müßte daher den Eindruck eines zusammenhangslosen, zerrissenen, unübersehbaren Chaos machen, dessen Dasein wir uns aus Nichts als der Willkür eines phantastischen, in sich unklaren, unvermögenden Musikers erklären könnten.

Was uns in diesem Eindrucke aber noch mehr bestärken müßte, wäre die scheinbar zerrissene, zügellose und wüst durcheinandergreifende Kundgebung des Orchesters, dessen Wirkung auf den absoluten Gehörsinn nur dann eine befriedigende sein kann, wenn sie in festgegliederten, melodiös betonten Tanzrhythmen sich consequent äußert.

Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist — wie wir sahen — die dramatische Gebärde der Handlung. Beachten wir nun, welchen Einfluß auf die nothwendig erforderliche Gebärde der Umstand haben muß, daß der Sänger ohne Sprache singt. Der Sänger, der nicht weiß, daß er der Darsteller einer zunächst sprachlich ausgedrückten und bestimmten dramatischen Persönlichkeit ist, demnach auch nicht den Zusammenhang seiner dramatischen Kundgebung mit der der ihn berührenden Persönlichkeiten kennt, — somit selbst nicht weiß, was er ausdrückt, ist folglich ganz gewiß auch nicht im Stande, die zum Verständniß der Handlung erforderliche Gebärde dem Auge kundzugeben. Er wird, sobald sein Vortrag der eines sprachlosen musikalischen Instrumentes ist, sich durch die Gebärde entweder gar nicht ausdrücken, oder sie nur in der Weise gebrauchen, wie ungefähr der Instrumentalvirtuos sich genöthigt sieht, zur Hervorbringung des Tones in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Momenten des sinnlichen Ausdruckes sich ihrer als einer physisch ermöglichenden zu bedienen. Diese physisch nothwendigen Momente der Gebärde sind dem vernünftigen Dichter und Musiker unwillkürlich gegenwärtig gewesen: er kennt ihre Erscheinung im Voraus; er hat sie aber zugleich in Uebereinstimmung mit dem Sinne des dramatischen Ausdruckes gesetzt, und ihnen somit die Eigenschaft einer blos physisch ermöglichenden Hülfe genommen, indem er eine durch den physischen Organismus, zur Hervorbringung dieses Tones und dieses besonderen musikalischen Ausdruckes, bedingte Gebärde genau mit der Gebärde in Einklang setzte, die zugleich dem ausgedrückten Sinne in der Kundgebung

der dramatischen Persönlichkeit entsprechen soll, und zwar in der Weise, daß die dramatische Gebärde, die ihren Grund allerdings auch in einer physisch bedingten haben muß, diese physische nach einer höheren, dem dramatischen Verständnisse nöthigen Bedeutung rechtfertigen, sie als rein physische somit decken und aufheben soll. Dem nach den Regeln der absoluten Gesangskunst geschulten Theatersänger ist nun eine gewisse Convention gelehrt worden, nach welcher er auf der Bühne seinen Vortrag durch die Gebärde zu begleiten habe. Diese Convention besteht in nichts Anderem, als in einer, der Tanzpantomime entnommenen, Veranständigung der physisch durch den Gesangsvortrag bedingten Gebärde, die bei ungeschulteren Sängern in groteske Uebertreibung und Roheit ausartet. Diese conventionelle Gebärde, die an und für sich nur dazu wirkt, den abgehenden Sprachsinn der Melodie noch vollkommen zu verdecken, bezieht sich aber auch nur auf die Stellen des Dramas, wo der Darsteller wirklich singt: sobald er damit aufhört, hält er sich auch für die Gebärde zu keiner weiteren Kundgebung verpflichtet. Unsre Operncomponisten haben nun die Pausen des Gesanges zu Orchesterzwischenspielen benutzt, in denen entweder einzelne Instrumentisten ihre besondere Geschicklichkeit zu zeigen hatten, oder der Componist selbst die Aufmerksamkeit des Publicums auf seine Kunst der Instrumentalweberei zu ziehen sich vorbehielt. Diese Zwischenspiele werden von den Sängern, sobald sie nicht mit dankenden Verbeugungen für erhaltenen Applaus beschäftigt sind, wiederum nach gewissen Regeln des theatralischen Anstandes ausgefüllt: man geht auf die andere Seite des Prosceniums, oder schreitet nach dem Hintergrunde — wie um zu sehen, ob Jemand käme, tritt wieder nach vorn und schlägt die Augen gen Himmel. Weniger für anständig, dennoch aber für erlaubt und durch die Verlegenheit gerechtfertigt gilt es, wenn man sich während solcher Pausen zu den Mitspielenden neigt, verbindlich mit ihnen sich unterhält, die Falten des Gewandes in Ordnung bringt, oder endlich auch gar Nichts thut, und geduldig das Orchesterschicksal über sich ergehen läßt.*

* Soll ich der Ausnahmen erwähnen, die gerade dadurch, daß sie ohne Einfluß auf sie blieben, uns die Macht der Regel gezeigt haben?

Zu diesem Gebärdenspiel unsrer Opernsänger, das ihnen durch den Geist und die Form der übersetzten Opern, in denen sie fast einzig zu singen gewöhnt sind, geradesweges dictirt ist, halte man nun die nothwendigen Anforderungen des von uns gemeinten Dramas, und schließe aus der vollständigen Nichterfüllung dieser Anforderungen auf den verwirrenden Eindruck, den das Orchester auf den Zuhörer hervorbringen muß. Das Orchester, nach der Wirksamkeit, die wir ihm verliehen, war in seinem Vermögen des Ausdruckes des Unaussprechlichen namentlich dazu bestimmt, die dramatische Gebärde in der Weise zu tragen, zu deuten, ja gewissermaßen erst zu ermöglichen, daß das Unaussprechliche der Gebärde durch seine Sprache uns zum vollen Verständnisse gebracht würde. Es nimmt somit jeden Augenblick den rastlosesten Antheil an der Handlung, deren Motiven und Ausdruck; und seine Kundgebung soll grundsätzlich an sich keine vorausbestimmte Form haben, sondern seine einigste Form erst durch seine Bedeutung, durch sein antheilnehmendes Verhalten zum Drama, durch Einswerden mit dem Drama gewinnen. Nun denke man sich z. B. eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgiebt, vom Orchester gerade so begleitet und ausgedrückt, wie diese Gebärde es bedarf: — bei vollkommener Uebereinstimmung muß dies Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darsteller in irgend welcher gleichgültigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Componisten erscheinen? — Wir können nach Belieben diese Fälle vertausendfältigen: von allen denkbaren seien nur folgende angeführt.

Eine Liebende entließ soeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus sie ihm in die Ferne nachblicken kann; ihre Gebärde verräth unwillkürlich, daß der Scheidende noch einmal sich gegen sie umwendet; sie sendet ihm einen stummen letzten Liebesgruß zu. Diesen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orchester in der Weise, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes stummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung

der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darstellerin in dem wirklich gesprochenen Gruße uns kundthat, mit welchem sie den Geliebten empfing, ehe sie ihn entließ. Diese Melodie, wenn sie zuvor von einer sprachlosen Sängerin gesungen war, macht bei ihrer Wiederkehr an und für sich nicht den sprechenden, Gedenken erweckenden Eindruck, den sie jetzt hervorbringen soll; sie erscheint uns nur als die Wiederholung eines vielleicht lieblichen Themas, das der Componist noch einmal vorführt, weil es ihm selbst gefallen hat, und er damit zu kokettiren sich für berechtigt hält. Faßt die Sängerin dieses Nachspiel aber eben nur als ein „Orchester-Ritornell" auf, führt sie jenes Gebärdenspiel gar nicht aus, und bleibt sie dafür gleichgültig im Vordergrunde stehen — um eben nur den Verlauf eines Ritornells abzuwarten, so giebt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres, als jenes Zwischenspiel, das, ohne Sinn und Bedeutung, gerade nur eine Länge ist, und füglich gestrichen sein sollte.

Ein andrer Fall ist aber endlich der, wo eine durch das Orchester verständlichte Gebärde geradesweges von entscheidender Wichtigkeit ist. — Eine Situation hat sich abgeschlossen; Hindernisse sind beseitigt, die Stimmung ist befriedigt. Dem Dichter, der aus dieser Situation eine folgende als nothwendig ableiten will, liegt aus dieser zu verwirklichenden Absicht daran, jene Stimmung als in Wahrheit nicht vollkommen befriedigend, jene Hindernisse der bisherigen Situation nicht als gänzlich beseitigt empfinden zu lassen; es kommt ihm darauf an, die scheinbare Beruhigung der dramatischen Personen uns als eine Selbsttäuschung derselben erkennen zu lassen, und deshalb unser Gefühl so zu stimmen, daß wir eine weitere, veränderte Entwickelung der Situation aus unsrer mitschaffenden Sympathie als nothwendig bedingen, und er führt uns zu diesem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnißvollen Person vor, mit welcher diese, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine schließlich befriedigende Lösung in Besorgniß sind, der entscheidenden Person droht. Der Inhalt dieser Drohung soll uns als Ahnung erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine Erinnerung

knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eines, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird. — Diese drohende Gebärde fällt nun aber aus; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orchester macht sich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer musikalischen Phrase breit, deren Sinn wir dem früheren sprachlosen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an diesem Orte wir daher für eine phantastische, rügenswürdige Willkür des Componisten halten.

Dies sei genug, um die demüthigenden weiteren Consequenzen auf das Verständniß unsres Dramas zu ziehen! —

Ich habe allerdings hier der gröbsten Verstöße erwähnt; daß sie aber auf Bühnen, die noch vom besten Geiste beseelt sind, dennoch in jeder Opernaufführung vorkommen können, wird sowohl Niemand in Abrede stellen, der das Wesen dieser Aufführung vom Standpunkte der dramatischen Forderung aus beobachtet hat, als es uns einen Begriff von der künstlerischen Entsittlichung zu geben vermag, die unter unsren Bühnensängern namentlich durch den hervorgehobenen Umstand eingerissen ist, daß sie meist nur übersetzte Opern singen. Denn, wie gesagt, bei Italienern und Franzosen findet man Das, was ich hier rügte, nicht, oder doch bei Weitem nicht in dem Grade, — und bei den Italienern schon deswegen nicht, weil die Opern, die sie zu singen haben, durchaus keine anderen Anforderungen an sie stellen, als die, denen sie eben in ihrer Weise vollkommen genügen können.

Gerade auf deutschen Bühnen, also in der Sprache, in der es für jetzt am vollkommensten zu ermöglichen wäre, würde das von uns gemeinte Drama nur die höchste Verwirrung und das gänzlichste Mißverständniß hervorrufen. Darsteller, denen die Absicht des Dramas in ihrem nächsten Fundamentalorgane — der Sprache — gar nicht gegenwärtig und fühlbar ist, können diese Absicht auch nicht fassen, und versuchten sie vom reinmusikalischen Standpunkte aus — wie es zumeist geschieht — diese Absicht zu erfassen, so müßten sie diese nur mißverstehen, und in irrthümlicher Befangenheit gewiß Alles, nur nicht eben diese Absicht verwirklichen.

Dem Publicum* bliebe somit nur noch die, von der dramatischen Absicht losgelöste, Musik übrig, und diese Musik würde genau nur da Eindruck auf die Zuhörer machen können, wo sie sich von der dramatischen Absicht in der Weise zu entfernen schiene, daß sie ganz für sich einen ohrgefälligen Reiz darböte. Von dem scheinbar unmelodischen Gesange der Sänger ab — nämlich „unmelodisch" im Sinne der gewohnten auf den Gesang übergetragenen Instrumentalmelodie — müßte das Publicum sich nach Genuß aus dem Orchesterspiele umsehen, und hier würde es vielleicht von

* Unter dem Publicum kann ich nie die Einzelnen verstehen, die vom abstracten Kunstverständnisse aus sich mit Erscheinungen befreunden, die auf der Bühne nicht verwirklicht werden. Unter dem Publicum verstehe ich nur die Gesammtheit der Zuschauer, denen ohne specifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich müheloſen Gefühlsverständniß kommen soll, die in ihrer Theilnahme daher nie auf die Verwendung der Kunstmittel, sondern einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, als vorgeführte allverständlichte Handlung, gelenkt werden sollen. Das Publicum, das demnach ohne alle Kunstverstandsanstrengung genießen soll, wird in seinen Ansprüchen durchaus beeinträchtigt, wenn die Darstellung — aus den angegebenen Gründen — die dramatische Absicht nicht verwirklicht, und es ist vollkommen in seinem Rechte, wenn es einer solchen Darstellung den Rücken wendet. Dem Kunstverständigen dagegen, der die unverwirklichte dramatische Absicht aus dem Textbuche und aus der kritischen Deutung der Musik — wie sie ihm von unsren Orchestern gewöhnlich gut ausgeführt zu Ohren kommt — sich, der Darstellung zum Trotz, als verwirklicht zu denken bemüht, ist eine geistige Anstrengung zugemuthet, die ihm allen Genuß des Kunstwerkes rauben, und Das zur abspannenden Arbeit machen muß, was ihn unwillkürlich erfreuen und erheben sollte.

Einem gefesselt werden, nämlich von dem unwillkürlichen Reize einer sehr wechselvollen und mannigfaltigen Instrumentation.

Um das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unaussprechliche dem Gefühle deutlich kundgeben könne, hat der von der dichterischen Absicht erfüllte Musiker — wie wir bereits erklärten — nicht etwa sich zu beschränken, sondern seine Erfindungsgabe ganz nach der von ihm empfundenen Nothwendigkeit eines treffendsten, bestimmtesten Ausdruckes zum Auffinden des mannigfaltigsten Sprachvermögens des Orchesters zu schärfen; so lange dieses Sprachvermögen noch nicht zu so individueller Kundgebung fähig ist, als seiner die unendliche Mannigfaltigkeit der dramatischen Motive bedarf, kann das Orchester, das in seiner einfarbigeren Kundgebung der Individualität dieser Motive nicht zu entsprechen vermag, nur störend — weil nicht vollkommen befriedigend — mitertönen, und im vollkommenen Drama müßte es daher, wie alles nicht gänzlich Entsprechende, eine ablenkende Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll ihm, unsrer Absicht gemäß, aber nicht zugewendet werden dürfen; sondern dadurch, daß es überall auf das Entsprechendste der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich, als einem Mittel des Ausdruckes, ab, auf den Gegenstand des Ausdruckes mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, — so daß gerade die allerreichste Orchestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermaßen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechanischen, sondern nur in ihrer organischen Wirksamkeit, in der sie Eins ist mit dem Drama.

Wie müßte es nun diesen dichterischen Musiker demüthigen, wenn er vor seinem Drama das Publicum mit einziger und besonderer Aufmerksamkeit der Mechanik seines Orchesters zugewandt sähe, und ihm eben nur das Lob eines „sehr geschickten Instrumentisten" ertheilt würde? Wie müßte es ihm, dem einzig aus der dramatischen Absicht Gestaltenden, zu Muthe sein, wenn Kunst-

litteraten über sein Drama berichteten, sie hätten ein Textbuch gelesen, und dazu Flöten, Geigen und Trompeten wunderlich durch einander musiziren gehört? —

Könnte dieses Drama unter den bezeichneten Umständen aber eine andere Wirkung hervorbringen? —

---

Und doch! sollen wir aufhören, Künstler zu sein? Oder sollen wir uns der nothwendigen Einsicht in die Natur der Dinge begeben, blos weil wir keinen Vortheil daraus ziehen können? — Wäre es aber kein Vortheil, nicht nur Künstler, sondern auch Mann zu sein, und sollte eine künstliche Unwissenheit, ein weibisches von uns Abweisen der Erkenntniß uns mehr Vortheil bringen, als ein kräftiges Bewußtsein, das uns, wenn wir alle Selbstsucht bei Seite setzen, Heiterkeit, Hoffnung, und vor Allem Muth zu Thaten giebt, die uns erfreuen müssen, wenn sie auch noch so wenig von äußerem Erfolge gekrönt sind?

Gewiß! nur die Erkenntniß kann uns schon jetzt beglücken, während die Unkenntniß uns in einem hypochondrischen, freudlosen, gespaltenen, kaum wollenden, nirgends aber könnenden Afterkunstschaffen erhält, durch das wir nach Innen unbefriedigt, nach Außen ohne befriedigende Wirkung bleiben.

Blickt um Euch, und seht, wo Ihr lebt, und für wen Ihr Kunst schafft! — Daß uns die künstlerischen Genossen zur Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes unvorhanden sind, müssen wir erkennen, wenn wir irgend durch den künstlerischen Willen geschärfte Augen haben. Wie würden wir uns nun irren, wenn wir diese Erscheinung blos aus einer, von ihnen selbst verschuldeten Entsittlichung unsrer Opernsänger erklären wollten; wie würden wir uns nun täuschen, wenn wir diese Erscheinung für eine zufällige, nicht aber aus einem weiten, allgemeinen Zusammenhange bedingte ansehen zu müssen glaubten! — Setzen wir den Fall, uns würde irgendwie das Vermögen, auf Darsteller und auf eine Darstellung vom Standpunkte der künstlerischen Intelligenz aus so einzuwirken, daß einer höchsten dramatischen Absicht in dieser Dar-

ſtellung vollkommen entſprochen würde, ſo müßten wir dann erſt recht lebhaft inne werden, daß uns der eigentliche Ermöglicher des Kunſtwerkes, das nach ihm bedürftige und aus ſeinem Bedürfniſſe es allmächtig mitgeſtaltende Publicum, abginge. Das Publicum unſrer Theater hat kein Bedürfniß nach dem Kunſtwerke; es will ſich vor der Bühne zerſtreuen, nicht aber ſammeln; und dem Zerſtreuungsſüchtigen ſind künſtliche Einzelnheiten, nicht aber die künſtleriſche Einheit Bedürfniß. Wo wir ein Ganzes gäben, würde das Publicum mit unwillkürlicher Gewalt dieſes Ganze in zuſammenhangsloſe Theile zerſetzen, oder im allerglücklichſten Falle würde es Etwas verſtehen müſſen, was es nicht verſtehen will, weshalb es mit vollem Bewußtſein einer ſolchen künſtleriſchen Abſicht den Rücken wendet. Aus dieſem Erfolge würden wir den Beweis dafür erhalten, warum auch eine ſolche Darſtellung jetzt gar nicht zu ermöglichen iſt, und warum unſre Opernſänger gerade Das ſein müſſen, was ſie jetzt ſind und gar nicht anders ſein können.

Um uns nun dieſe Stellung des Publicums zur Darſtellung zu erklären, müſſen wir nothwendig zur Beurtheilung dieſes Publicums ſelbſt ſchreiten. Wir können im Hinblicke auf frühere Zeiten unſrer Theatergeſchichte mit Recht dieſes Publicum als im wachſenden Verfalle begriffen uns vorſtellen. Das Vorzügliche und beſonders Feine, was bereits in unſrer Kunſt geleiſtet worden iſt, dürfen wir nicht als aus der Luft gekommen betrachten; ſondern wir müſſen finden, daß es ſehr wohl mit aus dem Geſchmacke Derjenigen angeregt war, denen es vorgeführt werden ſollte. Wir finden dieſes feinfühlende, geſchmackvolle Publicum in ſeiner lebhafteſten und beſtimmendſten Theilnahme am Kunſtſchaffen in der Periode der Renaiſſance uns entgegentreten. Hier ſehen wir die Fürſten und den Adel die Kunſt nicht allein beſchützen, ſondern für ihre feinſten und kühnſten Geſtaltungen in der Weiſe begeiſtert, daß dieſe aus ihrem begeiſterten Bedürfniſſe geradesweges als hervorgerufen zu betrachten ſind. Dieſer Adel, in ſeiner Stellung als Adel nirgends angefochten, Nichts wiſſend von der Plage des Knechteslebens, das ſeine Stellung ihm ermöglichte, dem induſtriellen Erwerbsgeiſt des bürgerlichen Lebens ſich gänzlich fernhaltend, heiter

in seinen Palästen und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen, und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen. Die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozart's Tonbildungen, die dem grotesk gewöhnten heutigen Publicum matt und langweilig vorkommen, ward von den Nachkommen dieses Adels genossen, und zu Kaiser Joseph flüchtete sich Mozart vor der seiltänzerischen Unverschämtheit der Sänger seines „Figaro"; den jungen französischen Cavalieren, die durch ihren begeisterten Applaus der Achillarie in der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis" die bis dahin schwankende Aufnahme des Werkes als eine günstige entschieden, wollen wir nicht zürnen, — und am Allerwenigsten wollen wir vergessen, daß, während die großen Höfe Europas zu politischen Heerlagern intriganter Diplomaten geworden waren, in Weimar eine deutsche Fürstenfamilie sorgsam und entzückt den kühnsten und anmuthigsten Dichtern der deutschen Nation lauschte.

Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmackes ist nun aber Derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt, und die Variation des von ihm beliebten Themas einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unsrer Civilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrotgeber. Wohl ist ihm Alles recht, nur verbietet er Alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er Mensch sein solle, — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Muthes hin: er will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, — sonst, wie gesagt, ist ihm Alles recht. — Wenden wir uns eilig von seinem Anblicke ab! —

Wollen wir mit dieſer Welt Verträge ſchließen? — Nein! Denn auch die demüthigendſten Verträge würden uns als Ausgeſchloſſene hinſtellen. —

Hoffnung, Glauben und Muth können wir nur ſchöpfen, wenn wir auch den modernen Staatsphiliſter nicht als ein bedingendes allein, ſondern ebenfalls als ein bedingtes Moment unſrer Civiliſation erkennen, und nach den Bedingungen auch dieſer Erſcheinung in einem Zuſammenhange forſchen, wie wir es mit Bezug auf die Kunſt hier gethan haben. Nicht eher gewinnen wir Glauben und Muth, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzſchlag der Geſchichte jene ewig lebendige Quellader rieſeln hören, die, verborgen unter dem Schutte der hiſtoriſchen Civiliſation, in urſprünglichſter Friſche unverſiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieſeln jener Quellader hören, ſollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wiſſen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen, und dem Quelle das Strombett bereiten, in dem wir ſeine lebendigen Wellen auch fließen *ſehen* werden.

Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände ſinken läßt, der Socialiſt mit fruchtloſen Syſtemen ſich plagt, ja ſelbſt der Philoſoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann, — weil Alles, was uns bevorſteht, nur in unwillkürlichen Erſcheinungen ſich zeigen kann, deren ſinnliche Kundgebung Niemand ſich vorzuführen vermag, — da iſt es der *Künſtler*, der mit klarem Auge Geſtalten erſehen kann, wie ſie der Sehnſucht ſich zeigen, die nach dem einzig Wahren — *dem Menſchen* — verlangt. Der Künſtler vermag es, eine noch ungeſtaltete Welt im Voraus geſtaltet zu ſehen, eine noch ungewordene aus der Kraft ſeines Werdeverlangens im Voraus zu genießen. Aber ſein Genuß iſt Mittheilung, und — wendet er ſich ab von den ſinnloſen Heerden, die auf dem grasloſen Schutte weiden, und ſchließt er um ſo inniger die ſeligen Einſamen an die Bruſt, die mit ihm der Quellader lauſchen, — ſo findet er auch die Herzen, ja die Sinne, denen er ſich mittheilen kann. Wir ſind *Aeltere* und *Jüngere*: denke der Aeltere nicht an ſich, ſondern liebe er den

Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtniß zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird!

---

Wir sahen den Dichter im sehnsüchtigen Drange nach dem vollendeten Gefühlsausdrucke da anlangen, wo er seinen Vers auf dem Spiegel des Meeres der Harmonie als musikalische Melodie abgespiegelt sah: bis zu diesem Meere mußte er dringen, nur der Spiegel dieses Meeres konnte ihm das ersehnte Bild zeigen, und dieses Meer konnte er nicht aus seinem Willen erschaffen, sondern es war das Andere seines Wesens, Das, mit dem er sich vermählen mußte, das er aber nicht aus sich bestimmen und in das Dasein rufen konnte. — So kann der Künstler nicht das ihm nothwendige, ihn erlösende Leben der Zukunft aus seinem Willen bestimmen und in das Dasein rufen; es ist das Andere, ihm Entgegengesetzte, nach dem er sich sehnt, dahin es ihn drängt, was, wenn es sich ihm von einem entgegenstehenden Pole her selbst zuführt, erst für ihn vorhanden ist, seine Erscheinung in sich aufnimmt und ihm erkenntlich wieder zuspiegelt. Das Leben des Meeres der Zukunft kann aber dieses Spiegelbild wiederum nicht aus sich erzeugen: es ist ein Mutterelement, das das Empfangene nur gebären kann. Diesen befruchtenden Samen, der einzig in ihm gedeihen kann, führt ihm nun der Dichter, d. i. der Künstler der Gegenwart, zu: es ist dieser Samen der Inbegriff alles feinsten Lebenssaftes, den die Vergangenheit in ihm sammelte, um als nothwendigen befruchtenden Keim ihn der Zukunft zuzuführen, denn diese Zukunft ist nicht anders denkbar, als aus der Vergangenheit bedingt. — Die Melodie nun, die endlich auf dem Wasserspiegel des harmonischen Meeres der Zukunft sich abspiegelt, ist das hellsehende Auge, mit dem dieses Leben aus der Tiefe seines Meergrundes nach dem heiteren Sonnenlichte heraufblickt: der Vers, dessen Spiegelbild sie nur ist, ist aber das eigenste Gedicht des Künstlers der Gegenwart, das er nur aus seinem besondersten Vermögen, aus der Fülle seiner Sehnsucht er-

zeugte; und so, wie dieser Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart sich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen. — In diesem Leben der Zukunft wird dies Kunstwerk Das sein, was es heute nur ersehnt, noch nicht aber wirklich sein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in seinem Schoße aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben, — nur Einer aber kann dies: —

der Künstler.

# Inhaltsverzeichniß.


Seite

Einleitung . . . . . 3

Erster Theil.

Die Oper und das Weſen der Muſik . . . . . 13

Zweiter Theil.

Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 107

Dritter Theil.

Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft . . . . 217

zeugte; und ſo, wie dieſer Vers, wird das ahnungsvoll bedingende Kunſtwerk des ſehnſüchtigen Künſtlers der Gegenwart ſich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen. — In dieſem Leben der Zukunft wird dies Kunſtwerk Das ſein, was es heute nur erſehnt, noch nicht aber wirklich ſein kann: jenes Leben der Zukunft wird aber ganz Das, was es ſein kann, nur dadurch ſein, daß es dieſes Kunſtwerk in ſeinem Schoße aufnimmt.

Der Erzeuger des Kunſtwerkes der Zukunft iſt Niemand Anderes als der Künſtler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu ſein ſich ſehnt. Wer dieſe Sehnſucht aus ſeinem eigenſten Vermögen in ſich nährt, der lebt ſchon jetzt in einem beſſeren Leben, — nur Einer aber kann dies: —

der Künſtler.

# Inhaltsverzeichniß.


Seite

Einleitung . . . . . 3

Erster Theil.

Die Oper und das Weſen der Muſik . . . . . 13

Zweiter Theil.

Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt 107

Dritter Theil.

Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft . . . . 217

Im unterzeichneten Verlage ſind ferner erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

# Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für drei Abende und einen Vorabend.

Von

**Richard Wagner.**

**1. Abtheilung:** Das Rheingold. — **2. Abtheilung:** Die Walküre. — **3. Abtheilung:** Siegfried. — **4. Abtheilung:** Götterdämmerung.

Preis 2 Thlr.

---

# „Zukunftsmuſik."

Brief an einen franzöſiſchen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Ueberſetzung ſeiner Operndichtungen.

Von

**Richard Wagner.**

Preis 10 Ngr.

---

# Deutſche Kunſt und Deutſche Politik.

Von

**Richard Wagner.**

Preis 15 Ngr.

---

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.